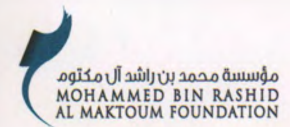
كولن ولسون

فن الرواية

ترجمة: محمد درويش





فن الرواية

تأليف
كولن ولسون

ترجمة
د. محمد درويش



الطبعة الأولى
1429 هـ - 2008 م

ردمك 978-9953-87-394-7



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 – 785108 – 785107 (1-961+)
ص.ب: 5574-13 شوران – بيروت 2050-1102 – لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) – البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت – هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت – هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات



كلمة المترجم

غالــباً مـــا يتردّد في هذه الآونة بأن الرواية تسير نحو أجلها المحتوم. فهل هذا صـــحيح؟ إن كولن ولسن يفنِّد هذا الادعاء تفنيداً كاملاً، وذلك من خلال مسح شـــامل ومـــثير للجدل لمجمل تاريخ الرواية حتى عصرنا الراهن. وهو يعزو ذلك الادعـــاء - ادعـــاء موت الرواية - إلى المنعطفات الخاطئة التي سلكها الروائيون الكـــبار. بيد أن ولسن يعلن أيضاً بأنه على الرغم من كل ذلك، فإن الرواية قامت بتغـــيير وعي العالم المتمدّن: "فنحن نقول إن دارون وماركس وفرويد قاموا بتغيير وجـــه الحـــضارة الغـــربية، ولكن تأثير الرواية كان أعظم من تأثير هؤلاء الثلاثة مجتمعين". كما وأنه يؤمن أيضاً بأن في وسع هذا التأثير أن يستمر في المستقبل.

فهو يرى الرواية كمرآة لا بد وأن يرى فيها الروائي وجهه وصورته الذاتية. ومـــا (وصف الحقيقة) و(قول الصدق) - وهما من الأهداف التي سعى إليها عدد كبير من الروائيين في القرن التاسع عشر - إلا هدفان ثانويان. أما الهدف الأساس فهو أن يفهم الروائي نفسه وأن يدرك ماهية هدفه بالذات.

وأي نـــوع من المرآة؟ إن كولن ولسن يطلب منا مزيجاً من عدسات التصوير المقـــربة والمكـــبرة. وهو النمط الذي لم يتحقّق اللهمَّ إلا على يد تولستوي. وبهذه الوسيلة تستطيع الرواية أن تجعل القارئ يعي تجربته. ويعالج ولسن في هذا الكتاب الأطروحة المتمثلة في أن جوهر المشكلة في رواية القرن العشرين هو أن الروائي لا يعرف ما يريده - من الحياة ومن ثم الفن.

إن الـــشك والتشاؤم يقودان إلى محاولات متباينة من أجل إيجاد الحل. فهناك علـــى ســـبيل المثال مبدأ تحقيق الرغبة في الروايات التي تتراوح بين الكتب الأكثر رواجـــاً في المكتبات و(وداعاً للسلاح) و(يولسيس)، وبين التجربة الواعية التي لا تـــؤدِّي إلى نمـــط من أنماط الرواية الرائدة، بل إلى نمط من أنماط الرواية المعبِّرة عن اللاانتماء.

ليست هذه سوى بعض القضايا التي يطرحها ولسن وذلك من خلال عرض ممتاز لمسيرة الرواية. والكتاب في نهاية المطاف ما هو إلا بيان واضح يعبّر عن فلسفة ولسن المتفائلة بخصوص مستقبل الرواية.

د. محمد درويش

1985

الفصل الأول

صنعة الإبداع

في ربيع العام 1974، كنت مرتبطاً بتدريس منهج عن الكتابة الإبداعية في جامعة روتجرز بكامدن في نيوجرسي، وكان ذلك تحولاً جديداً بالنسبة لي.. إذ قمت قبل ثماني سنوات من ذلك التاريخ ببذل محاولة لتدريس مادة الكتابة الإبداعية في إحدى الكليات بولاية فرجينيا، وتوصلت إلى نتيجة مفادها أنه لا يمكن تدريس تلك المادة.. ولم يقتصر الأمر على ذلك.. بل يتحتّم عدم القيام بتدريسها.. فقد شعرت أن المبدأ الأساس للإبداع هو البقاء للأصلح.. إذ إن الكتابة الإبداعية عملية شاقة كالصعود إلى أعلى التل، حيث يتساقط الضعفاء بينما يواصل الأقوياء بتؤدة كي يصبحوا كتّاباً جيدين..

إن تشجيع أولئك الذين سيصبحون كتّاباً في المستقبل أشبه بوضع السماد في حديقة تمتلئ بالأعشاب الضارة.. وقد وافقني رئيسي في فرجينيا على ذلك.. وعلى أية حال، فقد سمح لي أن أقوم بتدريس منهج عن شو عوضاً عن ذلك.. أما في روتجرز، فإنه لم يكن هناك مفر من الأمر. إذ كان من المفروض أن أقوم بتدريس منهج عن الوجودية ولدى وصولي اكتشفت أن المنهج قد تمّ تغييره ليصبح الكتابة الإبداعية.. ولما كان هنالك عشرة طلاب أو نحو ذلك قد انخرطوا للتو في الدورة، فإنه لم يكن أمامي إلا المضي قدماً في ذلك..

لقد وجدهم مثيرين على نحو غير متوقع، إذ كانوا جميعاً ممتازين من الناحية الفنية، بل إنهم لدى المقارنة كانوا أفضل من أية مجموعة أخرى من الكتّاب الإنكليز الشباب حيث كانوا يعبّرون عن أنفسهم تعبيراً حسناً وسهلاً.. وكانت كتاباتهم ذات مستوى يعادل مستوى الكتّاب المحترفين.. واكتشفت أن معظمهم قد شارك في الواقع في دورات لدراسة الكتابة الإبداعية من قبل، بعضاً منهم - اثنين.. ولما

أخــذت أنظر إلى الموضوع بدقة أكبر، بدأت أدرك مكمن الخطأ.. إذ إنهم تعلّموا كــيف يمكن الكتابة مثل جيمز جويس وإرنست همنغواي ووليم فوكنر وفرجينيا وولف.. إلا أنهم لم يتعلموا ماهية ما سيكتبون.. وقد نصح معظمهم نصيحة عامة وهــي "أن يكتــبوا عــن شيء يعرفونه".. ولهذا فقد كتبوا بالطبع عن أنفسهم.. وكانت بعض "القصص" التي قاموا بتسليمها عبارة عن سير ذاتية مباشرة أقرب إلى الاعتــرافات في حــين وصف البعض الآخر منهم بعض الفترات التي مرّت بحياتهم وصــفاً مباشــراً -صــديق لقي حتفه في حادث سيارة، رجل انتحر بعد تناول المخــدرات وهلمَّ جرا.. كما أنهم استخدموا اللغة المحكية عرضاً وكأنهم يتجاذبون أطراف الحديث في إحدى الحانات.. غير أن ذلك كله أعاد إلى ذهني تعليقاً ذكره فوكنر عندما سألوه ذات مرة عن رأيه في جيل ميلر Norman Mailer حيث قال: **"إنهم يكتبون كتابة جيدة، غير أنه ليس لديهم ما يقولونه"**..

هل حقاً لم يكن لدى طلابي أولئك ما يقولونه؟ لقد كانوا مجموعة منتخبة – إذ تمَّ حصرهم بعدد قليل عمداً كما كانوا من الخريجين، أذكياء وواضحين.. كان أحــدهم سائق سيارات سباق، والآخر بائع عقاقير والثالث رياضياً. وعندما كنا نــتجاذب أطــراف الحديث ونحن نرتشف قناني المرطبات في مقهى المنطقة، كان لــديهم الكثير مما يتحدثون به عن أنفسهم.. لذا فإنه من الواضح، كان لديهم (ما يقولــونه).. غــير أن المشكلة تكمن في أنهم لا يعرفون ماهية ذلك.. وقد جعلوني أســتعيد إلى ذهني تعليق مبشر شو القائل: "إن ملكوت الرب يكمن في داخلك.. ويتطلب الأمر مشقة هائلة لإخراجه من أعماقك"..

كمــا وجــدت أن ثمة مشكلة ممتعة تواجهني.. لقد درسوا الكتابة الإبداعية ولــيس التفكير الإبداعي.. ويحاجج سقراط في (مينو) أن كل نفس بشرية تكتنــز معــرفة بالأشــياء جميعاً، وما الأمر إلا معرفة كيفية إخراج تلك المعرفة.. ويوضح سقراط ما يعنيه بطرح مسألة في الهندسة على غلام أمِّي من العبيد.. ويقوم الغلام بحــل المــسألة عن طريق الاستنتاج حيث لا تساعده في ذلك إلا أسئلة يطرحها ســقراط عليه.. ويؤدِّي ذلك كله بسقراط إلى أن يقترح أن المعلم ليس هو الذي يعطي المعرفة، بل إنه أشبه بالقابلة التي تساعد على ولادة.

والسؤال الذي طرحته على نفسي هو: هل من الممكن تدريس منهج عن الكتابة الإبداعية يساعد الطلاب على تعلّم ما يكتبونه؟ عندما يجلس كاتب من الكتاب محدقاً في صحيفة بيضاء أمامه فإن ذلك لا يعني أن ليس لديه ما يقوله.. إن المشكلة على العكس من ذلك عادة.. إذ إن لديه من الأمور الكثيرة الجاهزة بحيث يحلم بكتابة رواية هي سيرة ذاتية بحجم رواية (الحرب والسلام) غير أن كل تلك الأمور تحتشد في أعماقه وليس هناك إلا منفذ واحد ضيق لخروجها.. ألا وهو رأس قلمه.. وربما يبدأ بتقليد بعض الكتّاب الآخرين - همنغواي أو جويس أو سالينجر - ليس لأنه يشعر أن ليس لديه صوت خاص به، بل بسبب شعوره أن نمطاً من أنماط البداية قد يساعد على تدفّق الكتابة، وبعد أيام أو أسابيع من بذل المحاولة لم يبدأ الدفق بعد أو قد لا يكون إلاّ وشلاً يدعو إلى الأسى.. ويبدأ بفهم ما كان يعنيه **همنغواي عندما قال إن الكتابة تبدو سهلة غير أنها في الواقع أشق الأعمال في العالم.**

إن مشكلة مثل هذا الكاتب هي أنه غير قادر على أن يكون سقراط نفسه، وأن يسأل نفسه الأسئلة المناسبة.. لقد تبيّن لي أن المشكلة، هذا إذا ما أردت أن أقوم بتدريس تلك الحيلة الأساسية للإبداع، هي أن أعلم الكاتب أن يسأل نفسه الأسئلة المناسبة ومن ثم أقدِّم له تلميحات تساعده على كيفية إيجاد الجواب..

أقول (حيلة) **لأن الإبداع ليس سرّاً مقدساً**. إنه أساساً **موهبة حل المشكلات**.. حيث يضع الكاتب أمامه مشكلة ومن الضروري أن تكون تلك المشكلة أمراً يهمّه شخصياً - ويحاول أن يسطّر تلك المشكلة على الورق. وقد لا يهدف عادة إلى إيجاد حل لها - على الرغم من أن ذلك قطع أكثر من نصف الشوط نحو إيجاد الحل.. غير أنه يتحتّم من أجل التعبير عنها تعبيراً واضحاً أن يجد الكاتب الحلول لعدد من المشكلات الفنية البحتة - من أين يبدأ، وماذا عليه أن يدرج.. وماذا عليه أن يستثني وهلمَّ جرا. إن معظم مناهج الكتابة الإبداعية تكرِّس جزءاً كبيراً من الوقت لهذه المشكلات الفنية.. غير أن ذلك يترك المشكلة الحقيقية، ألا وهي المشكلة الكائنة في صلب الرواية دون حل.. ولا بد من أن تبدأ العملية الإبداعية بهذا النمط الآخر من المشكلة.

ولأضرب مثلاً عن بعض المشكلات في الروايات.. ومثال رواية بروست (البحث عن الزمن المفقود) واضح لدينا.. ففي مكان ما عند بداية المجلد الأول، يغمس البطل كعكة صغيرة في شايه ويقضمها وسرعان ما ينتابه شعور غامر باللذّة، إذ أعاد إليه المذاق طفولته وجعلها على حين غرّة حقيقية أمامه.. وهذا يعني أن الماضي لا يزال يكمن في نفوسنا وبصورة محفوظة تماماً.. كما يعني أنه إذا ما أدركنا تلك الحيلة، فإننا نستطيع أن نعيشها ثانية وكأنها لا تزال تحدث أمامنا اليوم.. ولكن كيف السبيل إلى الوصول إلى هذه الكنوز الدفينة؟ إن الحل الذي يقدّمه لنا بروست هو أن نحاول استحضار الماضي، أن نعيد إحداثه وذلك بواسطة الكتابة عنه كتابة مفصّلة، وتكون النتيجة بالطبع رواية عظيمة، وبالرغم من هذا، فإنها تخفق في إيجاد الحل.. إن تأمُّل الماضي قد يساعدنا على استعادته بالتفصيل.. غير أنه لا يعيد إحداث تلك اللحظات الفجائية عندما تصبح حقيقية؛ لقد وجد علم النفس التجريبي في السنوات الأخيرة حلاً لمشكلة بروست.. حيث اكتشف الدكتور وايلدر بنفيلد من جامعة ماكجيل أنه إذا ما لمس مجس ينقل تياراً كهربائياً خفيفاً بعض الأجزاء من اللحاء الوقتي للدماغ، فإنه سوف يحدث رجعاً للذكريات البعيدة بكامل تفاصيلها مما يساعد المريض على معايشتها ثانية، ولو أدرك بروست ذلك لكان قد لجأ إلى جراحة الدماغ عوضاً عن الكتابة، ولكننا افتقرنا إلى رواية عظيمة... إن محاولة بروست ممتعة لأنها مثال لمشكلة لا يمكن حلّها بواسطة كتابة رواية خيالية..

ولنتأمّل نموذجاً مختلفاً للمشكلة.. إذ يكتب هنري جيمز في واحدة من بواكير رواياته وتدعى (رودريك هدسن) عن نحّات شاب موهوب يبلغ به الفقر حداً لا يستطيع معه أن يحيا حياة فنية.. وعندما يقوم رولاند ماليه وهو ثري شاب من أهالي نيو إنغلاند بزيارة قريب له يشاهد واحداً من منحوتات هدسن.. ويبلغ أثر ذلك فيه حدّاً يجعله يعرض على هدسن اصطحابه إلى روما وتزويده بأستديو ومرتب يساعده على شق سبيله.. وفجأة يصبح رودريك هدسن حرّاً في أن ينفّذ إمكانياته الهائلة التي يحسّ بها تختلج في أعماقه.. وهي إيمانه بأن الحياة تمنح عدداً لا يحصى من الإمكانات لامرئ يتمتّع بالخيال والعبقرية..

إن السـؤال الذي يطرح جيمز على نفسه هو في الحال سؤال شخصي وغير شخصي.. فهو يدمج نفسه في شخصية رودريك هدسن ويسأل كيف سيعالج شخص كهذا عملية تحقيق الذات.. كما يسأل ضمناً عن إمكانيات حياته هو بحدّ ذاته.. إذ كان جيمز بصورة عامة في نفس الموقع المحظوظ الذي كان فيه بطله رولاند ماليه.. فقد بلغ به الثراء حداً جعله يتمكّن من السفر إلى أوروبا وأن يعيش الحياة التي رغب فيها. كان شاباً ذكياً يتمتّع بالخيال.. كيف عساه أن يتصرّف بحياته؟ أو حسب ما جاء في روايته ما هي الإمكانات الممتعة التي يمكن تحقيقها لتتطوّر عن فعل ماليه المعطاء؟

لقد فشل جيمز أُسوَةً ببروست، في حل مشكلته. فمن الناحية الفنية، لا يحقّق الكتاب الطموح الذي ابتدأ به.. فهو يبدأ بداية حسنة ثم تأخذ الحياة بالتلاشي.. إذ يصبح رودريك مفتوناً بفتاة حسناء فتنة عمياء يهمل معها خطيبته ويصيب محسنه بخيبة الأمل وينتهي به المطاف إلى السقوط فوق جرف.. إن ذلك يبدو كله منطقياً.. إذ ليس هناك أية عبثيات عادية.. غير أنه ضيق النطاق - ويبعث على السأم في بعض الأحيان.. ما الذي حدث لكل تلك الإمكانيات؟

إن الجواب على ذلك ممتع.. إذ يمكن أن نشعر في الصفحات الأولى بمدى اغتباط جيمز لذلك.. حيث إن للكتابة خاصية حلم اليقظة الممتع ويسود هذا الشعور أي فرد قام بكتابة رواية من الروايات.. أو حتى حاول القيام بها.. إنه شعور بالحرية وكأنك تسبح في بحر دافئ.. ولكن على الرغم من ذلك، فإنها ليست حرية كاملة.. إذ إن هذا العنصر، كالبحر، له قوانينه الخاصة به.. وإذا ما أردت الغوص فيه أو اللعب فعليك تنفيذ ذلك وفق أسلوب خاص.. إن أوج الشعور بالحرية يكمن في الصفحات الأولى، ثم تصبح واعياً، وأنت تسترسل في القراءة، بالقوانين والأنظمة (وهذا هو الحدّ الذي يفقد فيه المبتدئون حماسهم ويستسلمون؛ أما بالنسبة للكاتب المجرّب فإنه يرسل حسرة ويبدأ من جديد إذا ما شعر أنه قد وقع في الفخ).

من أجل ابتغاء الدقة في هذا الأمر، فإن ما يحدث هو أنه حالما تكون قد أوجدت إحدى الشخصيات وجعلتها تشترك في موقف محدّد تكون قد حدّدت من

إمكانـياها.. إذ في وسـع رودريك هدسن أن يصمِّم تمثالاً آخر لسنت بيتر، أو يـشترك في مـبارزة أو يسبح في نهر التيبر، غير أنه لن يرتكب جريمة اغتصاب أو حـرق مـتعمّد أو القتل لأن جيمز لم يجعل منه ذلك النمط من الشخصية.. أما بالنـسبة لرولاند ماليه، فإنه من غير المحتمل أن يفعل أي شيء باستثناء أن يتنحّى جانـباً ويـبدو كئيباً حيث إن إمكانياته محدودة بشكل واضح حتى على الصفحة الأولى: وللـرواية عدد محدّد من القوانين والأنظمة الداخلية وتصبح واعياً بذلك، تماماً كما تصبح واعياً بقوانين الجاذبية، وذلك عن طريق الدوران تحت تأثيرها..

وبعـد سـنوات قليلة، قام جيمز ببذل محاولة أخرى وبنفس الفكرة - فكرة شـاب يـواجه الحياة، أو على حد تعبير جيمز نفسه (يتحدّى القدر) وقد امتلكه الإحساس بالإمكانيات اللامحدودة.. ويأخذ هذه المرة نفساً عميقاً، ويرسم الصورة بعـناية أكبر ويعيد إلى التأمل المزيد من البصيرة.. وكانت النتيجة هي أن (صورة سـيدة) رواية أفضل بكثير من (رودريك هدسن).. غير أن جيمز يخفق في الإجابة علـى السؤال المطروح وهو ما الذي يتحتّم على رجل شاب (يواجه الحياة) القيام به لفهم جميع هذه الاحتمالات؟ إن بطلته تتزوّج من رجل آخر، غير أنها تقرِّر عند نهايـة الكـتاب أنـه طالما أنها هي التي اختارت ذلك، فما عليها إلا أن تتحمّل العـواقب.. ومـرة أخـرى تـصبح واعياً بما يمكن أن نطلق عليه قانون تناقص الاحتمالات في الرواية..

صـحيح أن هـناك عدداً قليلاً من الروايات التي تنشأ عن مشكلة واحدة.. فرواية (الحرب والسلام) تعرض لنا بانوراما لروسية إبان الحرب النابليونية. ورواية (يولسيس) تحاول أن تنقل لنا صوراً مختلفة للحياة في دبلن في يوم واحد.. وتحاول رواية دوس باسوس (الولايات المتحدة الأميركية) تقديم الشيء نفسه عن الولايات المـتحدة برمتها وذلك في باكورة القرن العشرين.. (لقد كان جيمز مصيباً عندما أشار إلى هذا النمط من الروايات بأنه هلامي).. هذه هي الاستثناءات.. انتقل إلى جوهر معظم الروايات وستجد هناك علامة استفهام.. وينطبق هذا الأمر طبعاً على القصص أيضاً والتي هي مجرد روايات على نطاق أصغر..

كـان أول أمـر جذب انتباهي فيما يتعلق بمعظم القصص التي سلّمني إياها

طــلابي هو أنها لم تكن ذات شكل خاص، كما أنها لم تثر أي سؤال محدّد.. فقد وصــفت إحدى الفتيات كيف أنها ذهبت تقود عربتها ثم وقفت في طابور مختلف عــند محطة تعبئة الوقود (كان ذلك إبان فترة النقص في الوقود)، وكيف أن سائقاً آخر شرع يشتمها.. كما وصف أحد الرجال كيف أنه تزوّج ثم تورّط في قصص حب عديدة، إلا أن القصة لم تصل إلى نهاية معينة.. وقد اعترف الاثنان أنهما قاما بكــتابة سيرة ذاتية مباشرة.. كما بدا غريباً أن عدداً كبيراً من الطلاب شعروا أنه لــيس هناك ما يفعلونه إلا وصف حادثة ما – سيرة ذاتية أو غير ذلك – بأسلوب مقتــصد مكثّف.. ولم يكن بين القصص العشر الأولى التي قدّموها لي سوى قصة واحــدة تحمل في طياتها بذرة فكرة.. وقد كانت في الحقيقة عرضاً أكثر منها قصة وتحمــل عنوان (الغيتار).. وأوضح الكاتب أنه كان يحب العزف على آلة الغيتار، وأن لديه الطموح في أن يحقّق بآلته ما حقّقه ملفيل في (موبي ديك).. غير أنه بعد بدايــته غير المبشرة، استرسل في المقارنة بين العزف على الغيتار – الذي كان من الواضــح أنه أهم شيء في حياته – وكل النشاطات (الضرورية) الأخرى التي كان ينظر إليها باعتبارها عديمة المعنى: المحاضرات الكئيبة التي كان عليه أن يصغي إليها، وظيفــته التي كان غير متفرغ لها.. وكان يقول شيئاً عن إحساسه بالمعنى الداخلي وعن فشل حضارة المدن الأميركية في تقديم معنى لشبابها.. ووصف حضور عرض اســتماع وحديث الاستعراض برمته وشعوره أن ذلك ليس ما يرمي إليه عزفه هو علــى آلة الغيتار.. كما وصف مراقبته لصانع عجوز للآلات الموسيقية وهو يصنع بشغف آلة الغيتار وقد انهمك فيها بصمت وعمق..

كانــت مسودة لم تكتمل بعد ومكتوبة كتابة رديئة.. غير أن كاتبها كان الوحيد في الصف الذي بدأ من النقطة الأساسية – من المشكلة، المشكلة الوجودية؛ كان يحاول أن يوضح ما يريد وما لا يريد.. وقد أعطى هذه القصة الحركة الحقيقية للإبداع الخلاّق إلى الأمام..

لقد منحتني القصة نقطة البداية التي كنت في حاجة إليها.. وفي الدرس الثاني، فحصت القصص جميعها محدّداً الحبكات (إذا كانت تلك هي الكلمة) كما قرأت بعض الأجزاء منها بصوت عالٍ.. كان ذلك تمريناً مطولاً غير أنه لم يكن عبثاً.. إذ

إن مـــا أحدثـــه ذلـــك، باستثناء قصة (الغيتار) هو أن ما كانوا يحتاجون إليه هو الإحـــساس بما يريد الكاتب أن يستخرجه من الحياة، وما يريد أن يكون.. لم تكن هناك أية محاولة لعكس رغبة أو رؤية..

لقـــد **قـــال شكسبير إن الفن يحمل مرآة تعكس الطبيعة** إلا أنه من الأدق القـــول إنه **(الفن) مرآة يرى فيها المرء وجهه هو**.. ولكن لماذا يريد المرء أن يرى وجهه هو؟ لهذا السبب المهم: أنه حتى وقت رؤيته وجهه لا يعرف من هو والقصة أو الـــرواية هي محاولة الكاتب لإحداث صورة ذاتية واضحة.. وعند تلك النقطة طـــرحت ذلـــك المثال عن عملية الإبداع وهو قصة ماشادو دي أسيس القصيرة (المرآة)..

يدور جدال بين خمسة رجال في حفلة في وقت متأخر من الليل حول طبيعة الـــروح.. ويطـــرح أحدهم فكرة مفزعة مؤدّاها أن للإنسان روحين وليس روحاً واحـــدة.. الأولى في الـــداخل وتنظـــر إلى الخارج.. والثانية في الخارج وتنظر إلى الداخل.. والروح الخارجية هذه هي كل ما يهتمّ به الإنسان اهتماماً كبيراً.. فهي لدى شايلوك الذهب، لدى قيصر السلطة، ولدى هيثكليف في (مرتفعات وذرنك) كاثـــي.. (حتى إن هيثكليف يقول: لا أستطيع الحياة دون روحي) وباختصار فإن الروح الخارجية هي عامل خارجي يعطي الإحساس بالهدف ومن ثم الهوية..

إن الإنـــسان الذي يقدِّم هذه الآراء يسترسل في إيضاحها بقصة ماضيه: ابن لفلاحـــين فقيرين.. يعيش في قرية نائية في البرازيل ويصبح بعد ذلك ضابطاً برتبة ملازم في الحرس الوطني وهو في سن الخامسة والعشرين.. ولما كانت هناك منافسة حادّة للحصول على الوظيفة، فإن نصف القرية كانت مغتبطة والنصف الآخر يمتلئ حسداً.. وبدا أن إحدى عمّاته قد افتتنت إعجاباً، إذ واصلت الضغط عليه للمجيء إلـــيها والمكوث معها في مزرعتها النائية.. وعندما يصل إليها في نهاية الأمر تصدر تعليماتها إلى الخدم أن يخاطبوه بلقب (السيد الملازم).. والأكثر من هذا أنها وضعت مرآة هائلة في حجرة نومه كي يتمكّن من الوقوف أمامها ويتبختر بنفسه..

وبعـــد ذلك.. وفي يوم ما، استدعيت العمّة إلى سرير ابنتها المريضة.. فأصبح الملازم مسؤولاً عن المزرعة.. وفجأة بدأ يشعر بالغم لحرمانه من الوجبة اليومية من

الإعجـاب الـتي كانت تقدّم له.. وهنا انتهز العبيد كافة الفرصة للهرب وأصبح وحيداً تماماً.. وازداد الإحساس بالسجن.. وبعد أسبوع من العزلة بدأ يشعر باليأس واقترب من الجنون.. وفي يوم ما، وبينما هو يحدّق في المرآة، بدأ يلاحظ أن صورته مـشوّهة، واهية.. وانتابه الخوف من أن يفقد عقله.. ثم واتته فكرة.. ارتدى بزّته العسكرية.. وسرعان ما أصبحت صورته في المرآة ثابتة وحقيقية، وبعد ذلك، وفي كل يوم، شرع يرتدي بزّته لبضع ساعات ليتأمّل نفسه أمام المرآة.. وبهذه الطريقة استنتج أنه نجح في الاحتفاظ بتوازنه العقلي حتى عودة عمّته..

إن مـا يـشير إليه ماشادو هو أن الذات الإنسانية تعتمد اعتماداً كبيراً على الآخـرين.. فنحن نرى أنفسنا وقد انعكست في مرآة أعينهم.. ومن الصحيح أن لدينا قوة خاصة لمقاومة آراء الناس الآخرين فينا.. فإذا ما نظروا إلينا باحتقار فإنه ليس من الضروري.. أن نشعر بأننا جديرون بذلك.. ولا يحدث ذلك إلا عندما قد رسخنا الإحساس الداخلي بالذات عن طريق الآخرين أو عن طريق مجهود باطني.. إن حياة شوبرت كمؤلف موسيقي قد تعزّزت بلا شك بواسطة إعجاب حلقة من أنصار شوبرت نفسه.. ومن ناحية أخرى، ابتدع أينشتين النظرية الخاصة بالنسبية مـن غـير مـساعدة أحـد بينما كان يشتغل كاتباً في مكتب من مكاتب براءة الاختـراع.. وفي هذه الحال واتاه الإحساس بذاته عن طريق تطوير قواه كعالم من العلماء..

وعـندما يجلـس اليوم كاتب شاب أمام حزمة من الأوراق وقلمه بيده، فإن الـسؤال الـذي يـواجهه ليس ببساطة (ماذا أكتب؟) بل (من أنا؟ ماذا أبغي أن أكون؟) وهدفه من الكتابة مرتبط بإحساسه بالذات. وإذا لم يكن لديه الإحساس الواضـح بالذات، أو إذا كانت صورته الذاتية مشوّهة، مثل صورة بطل ماشادو، فإنـه ربما لا يزال قادراً على ملاحظة العالم المحيط به ووصفه بدقة بيد أنه سيكون عاجزاً عن إحداث أي شيء عظيم. وتغدو قصصه هلاماً واهياً خالياً من الفقرات الداخلية للهدف.

وتكتـشف لنا روايات برنارد شو الأولى عن تبصر مدهش في عملية إنشاء الـصورة الذاتية. فعندما قَدِم شو إلى لندن وهو في التاسعة عشرة من العمر، كان

شـــاباً دبلنياً خجولاً إلى حد غريب ولا يملك الإحساس المحدّد بما يروم القيام به في حياته. وأشار عرضاً كاتب زميل له أن كل شاب يعتقد أنه سيصبح رجلاً عظيماً، وهـــذا مما قاد شو إلى إدراك أنه كان يفترض دائماً بأنه سيغدو رجلاً عظيماً. ولما واتـــته الكـــتابة على نحو طبيعي كالتنفس، ولما كانت قريبته السيدة هوي روائية ناجحة، فقد تبيّن أنه من المعقول بذل محاولة لتحقيق الشهرة بواسطة الكتابة. وعلى هذا الأساس، وبعد سنتين قضاهما يعيش على ما تنفقه أمه عليه، شرع بكتابة رواية كان عنوانها المؤقت (الفجاجة) وهي سيرة ذاتية إلى حدٍّ ما، الأمر الذي يتوقعه أي فـــرد من أي رواية. يصل البطل الشاب ذو الاسم الشائع روبرت سمث إلى لندن ويحل في غرفة ويأخذ في إفراغ محتويات حقيبته. ولا تفوت ملاحظة متعة شو وهو يصف كل قطعة تحتوي عليها حقيبة الشاب الكالحة اللون. هناك قرع على جرس الباب الخارجي. وعندما يفتح الباب يجد أمامه شابة أسكتلندية حسناء وهي تقدِّم له الامتنان. وسرعان ما يغيِّر سمث رأيه بعد أن عزم على تغيير مأواه والبحث عن مكـــان آخر أكثر مدعاة للراحة. وتبيّن لنا أن شو يرمي إلى نشوء علاقة حب. إنه في الواقع لا يدري ما يروم إليه بالضبط. إذ إن سمث يلقّن الشابة الأسكتلندية اللغة الفرنسية. وعندما تأخذ الرواية بالانحراف عن مسارها، يقدِّم لنا شخصيات أخرى وبعـــض الأبطال والبطلات الثانويين. وعلى الرغم من أنني لم أعد قراءتها إلا قبل عـــامين أو ثلاثة، فإنني لا أستطيع تذكُّر حبكتها بدون أن أتناول الكتاب من فوق الرف. إن سمث نفسه – الذي يفترض فيه أن يكون البطل – أكثر قليلاً من متفرج يـــراقب الشخـــصيات الأخرى وهي تحب وتتزّوج. كما أن عنوان الكتاب نفسه يبعث على سوء الفهم. إذ قد يغتفر لك إذا ما افترضت أن رواية تدعى (الفجاجة) من شأنها أن تكون تمريناً في الدعابة الساخرة مثل تلك الروايات الأولى التي كتبها أولدس هكسلي حيث يحمرّ البطل خجلاً ويتعثّر ويجعل من نفسه أضحوكة. ولكن سمث يتمتّع بإحساس قوي بقيمه الذاتية. إنه لا يجعل من نفسه أضحوكة أبداً. بل لا يقوم بعمل أي شيء.

مـــشكلة شو هي أنه لم يملك صورة ذاتية واضحة، بل كان لديه فهم خاص بأنه أقوى وأكثر ذكاء وبصيرة من معظم الناس، ولكنه لم تكن لديه أية فكرة عمّا

سيفعله بهذه المؤهلات. وقد أعطته فترة عمله في إحدى شركات الهاتف فكرة. إذ انتبه إلى أن المهندسين يملكون بعض الخصائص التي يكن لها الإعجاب: كفاءة هادئة وقصور الوعي بالذات. لهذا اختار بطله للرواية الثانية (عقدة غير معقولة) مهندساً، مخترعاً. ينتمي إدوارد كونولي إلى الطبقة العاملة بشكل أو بآخر. ويلتقي في حفلة موسيقية أقيمت في إحدى الكنائس (كان الفكتوريون يقيمون الحفلات الموسيقية دومـاً في قاعات الكنائس) بماريون ليند وهي سيدة شابة من الطبقة الأرستقراطية. وقـد وجدت في رباطه جأشه وهدوئه ما يدعو إلى الامتنان. وعندما يعرض عليها الـزواج توافـق. إلا أنها رومانسية مشتاقة للعواطف المتأججة. وبعد فترة، تبعث كفـاءة زوجهـا ومستواه العقلي الملل في نفسها. فتهرب مع معجب آخر أكثر رومانسية ولكنه يتركها بدوره وقد أفلست. ويذهب زوجها لإعادتها من نيويورك ويتوقع القارئ حدوث مشهد وئام رائع. إلا أن شو تبلغ به الواقعية حداً تجعله لا يرى عواقب علاقتهما. إذ يقرّران البقاء منفصلين وتنتهي أحداث الرواية.

وتبدو مشكلة شو الأساسية واضحة تماماً الآن، فهو يريد إحداث نموذج من الـبطل خاص به يرتكز على نفسه كما يبدو. والمشكلة هي أنه طالما لا يدري ما يفعـل أو لا يعرف إلى أين يتّجه، فإن خصائصه تبدو له سلبية. ولا يمكن توضيح خـصائص روبـرت سمث - الاتزان والمستوى العقلي والقدرة على رؤية الأشياء بموضـوعية إلا بالمقارنـة مع السلوك العنيف والانفعالي للشخصيات الأخرى. إن كونـولي يمتاز بإيجابية أكبر - لكونه أحد المخترعين العباقرة - ولكن خصائصه لا تزال ليست تلك التي تزوّد الروائي بالفعل المثير.

يتمتّع شو بواحدة من أهم خصائص العظمة الأدبية: المثابرة، إذ بعد أن أخفق مـرتين، بـذل المحاولة من جديد. وإذا كان نبوغه العلمي يفتقر إلى الإقناع، فقد جرّب نبوغه الأدبي. فبطله في (الحب بين الفنانين) يرتكز على بيتهوفن. وقد سخر الآخـرون مـن موسيقاه باعتبارها تصعب على العزف. غير أنه يتجاهل الانتقاد ويواصل مسيرته. وفي النهاية يصل إلى نقطة في الرواية يتمّ فيها تقديم أحد أعماله - كونشرتو البيانو - ويلاقي نجاحاً مذهلاً. ومن المنطقي أن يحدث ذلك في النهاية. إلا أن شـو يجعـل ذلك يحدث في الوسط، الأمر الذي يتركه يقع في مشكلة ما

سيقدّمه في الصفحات الباقية وعددها مئة أو ما يقرب من ذلك. وهناك بالطبع عدد كبير من الشخصيات الثانوية - كما هو الحال في جميع الروايات - وقد استخدم شو قصص غرامهم وخصامهم في حشو الفصول الأخيرة. وهنا أصبح من الواضح أن شو قد سقط في معضلة قديمة. فإذا كان بطله رجلاً نابغاً يحفّزه الإحساس بالهدف الكامن، فإن الحب والدسيسة وكل القصص الرومانسية الأخرى التي تمثّل كيان الرواية العادية لا صلة لها بقصته. وفي تلك الحالة، ماذا تستطيع أن تجعله يفعل؟

وهنا يعترف شو بهزيمته. ففي مجازفته الرابعة في حقل الرواية، قرّر أن يتخلّى عن محاولته في إيجاد بطل برناردشي. وقصته (مهنة كاشيل بايرن) تدور حول ملاكم يهرب إلى أستراليا ويصبح هناك ملاكماً محترماً. أما أمه فهي ممثلة مغرورة. ولدى عودته إلى إنكلترا يقع في هوى وريثة غنية تعرف ما تريد. إن قصة غرامهما غير تقليدية ولكنها تنتهي نهاية تقليدية بزواج سعيد. وقد جعل هذا الكتاب من شو روائياً قريباً من النجاح إلا أنه يعتبر خطوة إلى الوراء فيما يتعلق بالمشكلة التي كان يحاول أن يجد لها حلاً.

وفي السادسة والعشرين حضر شو اجتماعاً اشتراكياً. فقد قرأ كارل ماركس وانضمّ إلى الجمعية الفابية وأصبح مجادلاً من طراز رفيع. وفي تموز 1883 بدأ بكتابة روايته الخامسة (رجل بلا قلب) التي نشرت تحت عنوان (اشتراكي لا اجتماعي). وفي هذه المرة كان شو يعرف ما يبغي أن يكون. ولهذا السبب فإن مهمته كانت ببساطة إيجاد بطل يمثّل انعكاساً لنفسه. وكانت الثيمة (الموضوع) الأساسية مماثلة لثيمات رواياته الأولى: الإنسان الذي يعتريه شعور قوي بهدف كامن لا يبالي نسبياً بالسعادة الشخصية. وبطله سيدني تريفوسيه اشتراكي مؤمن تمام الإيمان بالاشتراكية. وهو غني وذكي ومتحدث لبق. ولهذا السبب فإن لديه في الواقع، على العكس من أبطال الروايات الثلاث الأولى، ما يفعله حتى ولو كان ذلك مجرد الكلام. ويستنبط شو أيضاً حبكة عبثية - وهي أيضاً من أخف الروايات - لمساعدة تريفوسيه في إظهار عدم اكتراثه للسعادة الشخصية. وقبل أن تبدأ أحداث الرواية، نجد تريفوسيه وقد تزوّج من فتاة حسناء ولكنه لا يرى في بركة الزواج

مدعاة للضجر. "لا يستطيع الحب أن يعتريني. إن كل قواي الهائلة تنهض لمواجهته، ولا تستطيع أن تتحمّله". لهذا يهرب منها ويتنكّر في زي العمال ويحصل على مهنة بـــستاني في مدرسة تثقيفية للبنات. وتستهوي الفتيات بطبيعة الحال البستاني الذي يتمتّع بقسط من سلوك السادة المهذبين، وعندما تحضر زوجته إلى المدرسة في يوم الخطابة، إذ إنها قريبة إحدى الطالبات، يسقط القناع الذي يرتديه. ولكنه يقنعها في العـــودة إلى لندن. أما بقية أجزاء الحبكة فلا يكاد يكون لها أهمية تذكر. إذ يستمر الكـــتاب في القفـــز علـــى عبثـــية مرحة. إلا أن ما فعله شو هو أنه حوّل بطله البرناردشـــي من بطل سلبي إلى إنسان يستطيع أن يجد القارئ فيه ذاته. فقد وقعت أكثـــر مـــن نصف فتيات المدرسة في غرام تريفوسيه. كان يغازلهن دون أن يتطوّر ذلـــك إلى قصة حب. وكيف يمكن لذلك أن يتطوّر طالما أن فكرة الرواية هي أن تريفوسيه لديه ما يقوم به من أعمال وهي أهم من الوقوع في الغرام. والذي يتّضح هـــو أن شـــو تعثّر في نهاية الأمر بحيلة الربط بين ضدين لا يبدو هناك ما يشير إلى إمكانية التوفيق بينهما وهما الرومانسية والرومانسية المضادة. غير أنه من الغريب أن شو لم يستوعب ذلك الدرس القاسي. إذ إنه عندما قام بعد عدة سنوات من ذلك الحـــين بكتابة إحدى الروايات، فإنه ارتكب كل الأخطاء التي ارتكبها في رواياته الأولى. فقـــد كانت تدور حول طبيب شاب يدعى كينكايد ينتقل إلى السكن في مـــنطقة ريفـــية غنية وذلك لمزاولة مهنته. وكان شريكه الطبيب ماديك شخصية ضـــعيفة ويـــستمرئ مرضـــاه الأغنياء. وقد احتاج شو إلى شخصية ضعيفة دائماً لإظهار فضائل البطل. كانت زوجة ماديك حسناء رومانسية ومتبرّمة على استعداد كمـــا يـــبدو لإقامة علاقة حب مع كينكايد. ولو أن شو فكّر في الأمر لأدرك أن طبيـــباً من الأطباء سيكون بطلاً لا يبعث عن الرضا تماماً كما لو كان هذا البطل مهندساً أو موسيقاراً. إذ من الجائز أن تكون النساء من مرضاه واقعة في غرامه. إلا أنـــه لم يكن من ذلك النمط الذي يولع بالإغواء. فما الذي سيفعله، اللهمَّ إلا أن يقـــف هـــنا وهنالك ويداه تطوِّقان صدره وأن يبدو قوياً صامتاً. ويدرك شو بعد خمسين صفحة أو ما يقرب من ذلك أنه وصل بنفسه إلى طريق مسدود وأن تلك القطعة نشرت بعد موته كرواية (ناقصة).

لقد كانت تلك آخر محاولة يقوم بها لكتابة الرواية. إلا أن الدرس الذي تعلّمه من ذلك كان قد تجاوز كل شيء. إذ يتعيّن أن ينبع البطل الفعّال من صورة الكاتب الذاتية نفسه. ويتعيّن عليه أن يعكس صراع الكاتب نفسه وإحساسه الخاص بالهدف والذات. الذات فوق كل شيء. ففي (اشتراكي لا اجتماعي) لم يكتشف نفسه وحسب، بل أوجد نفسه. وإذا ما توخّينا المزيد من الدقة، فإن الاشتراكية زوّدته بـ (روح خارجية) وقوة إيمان (ثم كان هناك أمر آخر وهو إيمانه بالإنسان المتفوِّق وقوة الحياة). وقد أقام لذلك الدرس وزناً في المسرحيات التي بدأ كتابتها بعد مرور بضع سنوات. كان أبطاله المضادون للرومانسية (تانر في "الإنسان والإنسان الفائق" وهيغنز في "بجماليون") واضحين يتمتّعون باعتقاد راسخ. إنك لا تستطيع كتابة مسرحية مؤثّرة فعلاً أو رواية عن شخص لا يعرف ما يريد.

* * *

ومرة أخرى يأتينا مثال ممتع. فالكاتب ناثانيل ويست يعتبر بلا شك واحداً من الكتّاب الأميركيين (المهمين) لحقبة الثلاثينات بالمقارنة على سبيل المثال مع همنغواي وسكوت فيتزجيرالد وفوكنر. ولكن بالمقارنة نجده ليس مشهوراً نسبياً. لماذا؟ إن الجواب على ذلك يكمن في روايتيه الرئيستين (الآنسة لونليهارتس) و(يوم الجراد). والآنسة لونليهارتس هي في الواقع صحفي شاب من مدينة نيويورك وظيفته كتابة إجابات لرسائل القرّاء الذين لديهم مشاكل. ويفترض في وظيفته أن تكون سهلة، إلا أنه يسأم جرّاء تكدُّس المآسيٍ فوق منضدته. ومحرِّر المقالات الرئيسة البارزة في صحيفته شرايك محرِّر ساخر تهكّمي يسخر من لونليهارتس لأنه يأخذ الحياة مأخذاً جدياً إلى حدّ بالغ. والكتاب يمثّل سلسلة من الصور الموجزة على غرار (الأرض اليباب) تؤكّد جميعها على غباء الحياة وعبثيتها وخلوّها من المعنى. إن لونليهارتس رجل متديّن في الأساس ولكن شرايك جعله يخجل من ذلك (إنه يفكّر كيف أن شرايك عمل على زيادة حدة سأمه وذلك بتعليمه كيفية معالجة هربه الوحيد، إلى المسيح، بقفاز سميك من الكلمات).

تحقّق الرواية بلا شك هدفها الرئيس - نقل الإحساس بالمأساة والاحتجاج

ضد الحياة. وكما شعر بطل دستويفسكي إيفان كرامازاوف، فقد شعر لونليهارتس بأنه كمن (يعيد إلى الله بطاقة الدخول)، والمشكلة هي أنه لا يمكن إنتاج عمل أدبي ضخم بأكمله من مجرد الإحساس باللامعنى واليأس وهو أمر أرى من الضروري العودة إليه بعدئذ. إن الكاتب ينبغي عليه أن يملك فكرة حول ما يريده إضافة إلى ما لا يريده، لقد بلغ برم ويست بالحياة حدّاً جعل كل شيء يثير غثيانه. وتفسد المشكلة المتروكة دون حل نفسها (يوم الجراد) وهي رواية تدور حول الفقر واليأس في هوليوود. إن المشاهد المضجرة تبعث على الضجر، والمشاهد اليائسة تبعث على اليأس، والمشاهد المملّة تبعث على الملل. لكنه لا يوجد قطب موجب كي يعيد التوازن أمام كل هذه السلبية. وقد ارتبطت مشكلة ويست بمشكلة شو في رواياته المبكرة - وهي مشكلة الافتقار الكامل إلى (الروح الخارجية) والصور الذاتية. وقد أدرك هذا الأمر وحاول معالجته في روايته التالية التي تدور حول صحفي شاب يستأجر فتاة شابة للسعي إلى ولوج (نادٍ للصداقة) تديره مجموعة من الأثرياء المنغمسين في ملذّاهم. واهتمامه الوحيد هو بالقصة التي يأمل في إخراجها. ثم تختفي الفتاة وفجأة ينتابه إحساس طارئ بالتورط، إحساس بالقيم التي طالما تجاهلها... إلا أن ويست لم يكمل الرواية أبداً. إذ لقي مصرعه في حادثة سيارة - سببه تقصيره بالذات - وهو في السابعة والثلاثين. وقد أشار كاتب سيرته جاي مارتن قائلاً: لقد قاد ويست سيارته بتهوّر لأنه كان أساساً ينتابه السأم بسرعة جرّاء روتين الحياة الآلي. وفي وسعنا القول بعد هذا إن موته كان مثل كتبه نتيجة لافتقاره إلى الصورة الذاتية. إن شخصية لونليهارتس سلبية مثل روبرت سمث في (فجاجة) شو. وعلى العكس من شو، لم يكن لدى ويست الوقت لتطويره صورة الذات. وكذلك تبقى أعماله غير مقروءة على نحو واسع على الرغم من نزاهتها وتألقها الفني.

وقد وضّح شو أخيراً الدور الذي تلعبه صورة الذات في كافة الفنون في (العودة إلى ميتوشالح): "إن الفن هو المرآة السحرية التي تقوم بعكس الأحلام غير المرئية وتحويلها إلى صور مرئية. فأنت تستخدم المرآة لترى وجهك، وتستخدم الأعمال الأدبية لرؤية روحك". وهذا يعني أن الرواية هي في الأساس نوع من مرآة

الحلم التي يحاول فيها الروائي أن يعكس نفسه الجوهرية. ويختتم متحدث شو الفنان قائلاً: "لا تستطيع أن تحدث إلا نفسك".

ومـن الناحية الواقعية، فإن السؤال الأول الذي يتوجب بعدئذ على كل من سيصبح كاتباً في المستقبل أن يجيب عليه هو ليس (من أنا؟) بقدر ما هو (من أريد أن أكـون؟) وهذا يعني أنه إذا كانت لديه القدرة على تحويل نفسه بالسحر كما تحـول العرّابة سندريلا، فأي ذات سيكون في الوسع اختيارها؟ يوليوس قيصر أو لـيونارد أو كولومـبوس أو شكـسبير أو هنري إرفنغ أو جاك ديمبزي أو شارلي شابلن؟ يبدو ذلك أشبه بلعبة جماعية. إنها في الواقع الخطوة الأولى نحو الإبداع.

هـناك بالطبع ألف وسيلة مختلفة لاستخدام صورة الذات. ففي (اشتراكي لا اجتماعي) استخدم شو ذلك بطريقة مباشرة تماماً، وذلك بأن أسقط صورة مثالية لنفـسه، إذ يـسأل فـردريك رولـف نفسه وهو الإنسان المصاب بداء العظمة والمنحرف جنسياً: "ماذا أحب أن أكون؟" ويجيب: "البابا". والنتيجة هي تحفة أدبية ثانوية: رواية (هادريان السابع).

ويفـصل تولستوي صورته الذاتية في (الحرب والسلام) إلى قسمين يوزّعهما علـى بيير والأمير أندرو. وهما شخصيتان متناقضتان بكل ما في الكلمة من معنى. وفي (الجـريمة والعقـاب) يتّـضح أن القاتل راسكولينكوف يجسِّد مظهراً لخالقه دستويفـسكي. إلا أن هـذا لا يعني على ما يبدو أن دستويفسكي قد فكّر يوماً بالقـتل أو أنه أراد أن يكون قاتلاً. وأخيراً، فعندما ينجز مؤلف ما صورة واضحة للـذات، فإنه قد يفضِّل الاحتفاظ بها خارج عمله. إن صورة فلوبير غير موجودة البـتة في رواية (مدام بوفاري)، ولكن لا يمكن كتابة (مدام بوفاري) إلا بواسطة رجـل وهب نفسه للإبداع الأدبي كما هي الحال عندما يأخذ الراهب على نفسه عـدم الزواج. إنه لم يكن في الإمكان إحداثها بواسطة رجل لا يمتلك صورة قوية للذات.

يـبدو أن الطلاب وجدوا فكرة صورة الذات ممتعة ولكنها مركبة. فقد سال أحـدهم: "كـيف تستطيع أن تتمتّع بصورة للذات إذا لم يكن لديك الإحساس بالهـدف؛ وأقـصد بذلك أن تستيقظ في الصباح لأنك تعلم تماماً أنه يجب عليك

التوجّه إلى المدرسة. وتذهب إلى المدرسة لأنك تعلم أنك في حاجة إلى شهادة من أجل الحصول على وظيفة محترمة، وأنت تحيا في ظل مجتمع يتنافس فيه الجميع. ولكن ذلك ليس هو هدفك. إنه هدفاً مفروض عليك من الخارج".

كانت تلك نقطة جيدة وكان في وسعي أن أرى من خلال إيماءات رؤوس الطلبة أنهم فهموا جميعاً ما كان يقصده بالضبط. وتعيّن عليَّ أن أقوم بمحاولة توضيح أن لكل فرد هدفاً من نوع ما حتى ولو كان مطموراً تحت السأم والعادات. إن كل فرد يريد شيئاً ما وما عليك إلا أن تواجه خطر الموت المحدِّق بك لكي تدرك أن لديك صلة وثيقة بالحياة. وعند مواجهة الأزمات، ينهض الهدف المطور وكأنه وحش بحيرة لوخنيس[1]. والمشكلة تتمثّل في إظهاره إلى السطح، وهو جزء من مهمة الإبداع تماماً كما هو جزء من عملية الكتابة نفسها. وقد تقوم في الواقع باستخدام الكتابة من أجل المساعدة لتحقيق ذلك.

ومع ذلك، فإن تلميذي ظلّ غير مبتهج إذ قال: "أودّ أن أكون كاتباً. ولكني لا أستطيع أن أؤمن أن الروايات مهمّة. فإذا ما شاركت في مسيرة احتجاج ضد الحرب، فإنه قد يكون لذلك بعض التأثير العملي. ولكنك إذا كتبت قصة، فإنك تعلم أنها محض خيال. ما من رواية غيّرت مجرى الأحداث في هذا العالم..".

تبيّن لي أن ذلك من أكبر المفاهيم الخاطئة على الإطلاق. إن الرواية لم يبلغ عمرها بعد سوى قرنين ونصف القرن. ولكنها في ذلك الوقت غيّرت من ضمير العالم المتمدِّن. إننا نقول إن داروين وماركس وفرويد غيّروا وجه الثقافة الغربية. ولكن تأثير الرواية كان أعظم من تأثير الثلاثة مجتمعين.

ولهذا السبب، ولكي لا يقوم أي كاتب بتقليل أهمية صنعته، دعونا نترك المزيد من النقاش حول تقنية الإبداع حتى نكون قد نظرنا إلى القصة الغريبة للرواية.

---

(1) بحيرة لوخنيس Loch Ness، بحيرة في أسكتلندا أُشيع عن وجود وحش غريب الشكل فيها لكن أحداً لم يره فعلاً (المترجم).



الفصل الثاني

صائغو الأفكار

في صباح اليوم السادس من تشرين الثاني/نوفمبر 1740 عرضت على الرفوف في كنيـــسة القـــديس بولس وباترونستر وليتل برتين رواية تقع في مجلدين بعنوان (بامـــيلا أو مكافأة الفضيلة). وكل من فتح الكتاب عرضاً لم يكن ليجد أمامه ما يـــشير إلى أنـــه يحمـــل واحداً من أكثر الأعمال ثورية في ذلك العصر. ولم يكن الأسلوب خارقاً، بل كان شكلياً وغير أنيق في بعض الأحيان:

"والدي ووالدتي العزيزان

لقد صادفتني مشكلة عظيمة وشيء من الارتياح أودّ أن أحيطكما علماً بهما. المـــشكلة هـــي أن سيدتي الطيبة توفّيت عن مرض ذكرته لكما وتركتنا في أسى لفقدانها. لقد كانت سيدة طيبة وعزيزة ورحيمة بنا ونحن خدّامها.. حسن، بيد أنه لا مرد لقضاء الله.

(علـــى أيـــة حـــال).. إنني غير مضطرة للعودة كي أكون عبئاً على والدي العزيزين! لأن سيدي قال: سأهتمّ بكنّ جميعاً يا خادماتي الطيبات، أما بالنسبة لك يـــا بامـــيلا (وقد أخذ بيدي، نعم لقد أخذ بيدي أمامهن جميعاً)، ومن أجل أمي العزيزة، سأكون صديقاً لك وستهتمّين بأمر أغطية الأسرّة! ليباركه الله"!

غـــير أن مرامي السيد الشاب أضحت جلية، للقارئ على الأقل، وذلك من قراءة الحاشية:

"لقد أخذ الذعر بكافة حواسي، إذ يدخل الآن توّاً سيدي الشاب بينما أطوي هذه الرسالة في حجرة سيدتي الراحلة. كم كنت مذعورة"!

ويـــبدو أنه أصرَّ على قراءة الرسالة ثم عبّر لها عن امتنانه وتركها وقد احمرّت

خجلاً وارتعشت.

لم يسبق لأهل لندن أن قرأوا ما يشبه ذلك من قبل. لقد كانت هناك روايات بالطبع قبل رواية (باميلا) بما في ذلك (دون كيخوت) و(روبنسون كروزو) والأعمال المكشوفة لمسز (أفرابيهن)[1]. بيد أن معظم هذه القصص كانت قصص صعلكة تحفل بسرد صادق لحياة المجرمين والصعاليك. وهي أكبر من أن تكون كتب رحلات بقليل. فقد وصفت (باميلا) الأحداث اليومية بلغة يومية. كما انتابت الرغبة العارمة كل من قرأ الحرف الأول منها في أن يعرف إن كانت ستزل في طريق الغواية. ولم يظهر المؤلف على الرغم من لهجته الأخلاقية الصارمة أي تردُّد في تزويد القارئ بتفاصيل محاولات السيد ب لاغتصاب باميلا. وتصف في الرسالة 25 كيف أنها كانت قد فرغت على التو من خلع ثيابها عندما خرج السيد ب من صوان الملابس وطوّح بها فوق السرير. وفي هذه المناسبة، فإن وجود مدبّرة المنزل ينقذها. ثم يرسلها السيد الشرير إلى أحد المنازل الريفية تحت دعوى إرسالها إلى المنزل، ويضعها تحت مسؤولية إحدى القوادات. وفي المرة التالية التي يحاول فيها اغتصابها، تنتابها نوبة من النوبات فيمسك عن محاولته. وبالنسبة لقرّاء القرن الثامن عشر، فإن تأثير الواقعية الجنسية كان حتماً يشبه رفسة في المجموعة الشمسية - ولا تختلف عن تلك الموجودة في روايات جيمس بوند بعد قرنين من ذلك.

لقد اصطدم مؤلف (باميلا) بواحدة من أعظم حبكات الميلودراما المتواترة. ولكن مَن هو المؤلف؟ لم يظهر أي اسم على صفحة العنوان. وبعد مرور أسابيع قليلة، شرعت لندن تردِّد اسم صاحب مطبعة في الخمسين من عمره ويدعى صامويل رشاردسن. وظهر أنه مرشّح غير محتمل. ولما كان قد تتلمذ للعمل في المطبعة وهو في سن السابعة عشرة، فقد تزوّج من ابنة مرؤوسه وأصبح سيداً في الطباعة ورجلاً ثرياً نوعاً ما. وعلم أصدقاؤه أنه قام بكتابة بعض الترهات على

---

(1) مسز أفرابيهن (1640 - 1689): كاتبة من كتّاب الدراما والقصص الرومانسية، لم يعرف الشيء الكثير عن حياتها. يمتزج أسلوبها في النثر بالواقعية والجنس والميوعة العاطفية والصدف غير المحتملة. من أهم قصصها (العبد الملكي)، و(الهجران العادل) (المترجم).

طـــريقة الهواة. بيد أنه كان يصعب على التصديق أنه كان يمتلك ذلك النمط من الطاقة الإبداعية الكامنة لكتابة عمل أصيل مثل (باميلا).

إن مـــا حدث في الواقع هو أن ناشراً تقدّم من رشاردسن وكان يريد منه أن يؤلِّــف كــتاباً من كتب سلسلة (علِّم نفسك...) في فن المراسلات وليدرج فيه مطالــب الدائــنين ورسائل تعزية وهلمَّ جرا. وبينما كان رشاردسن يكتب وجد نفــسه فجــأة وقد انساق في طوفان من الإبداع. فقد وضع رسائل كتبتها نساء هجــرهن عــشاق خائــنون، ورســائل كتبها آباء قلقون لبنات يعشن في المدن الكــبيرة... وعند هذه النقطة تذكر إحدى القصص التي كان قد سمعها في شبابه وتــدور حــول خادمة فاضلة قاومت كل محاولات سيدها لغوايتها وانتهت بأن أصبحت زوجة له - ومن المحتمل أن رشاردسن قد بدأ في الإشارة إلى هذه القصة في (الرسائل العادية) قبل أن يدرك أن ذلك سيكون هدراً لمادة جيدة. فبدأ بكتابة (بامــيلا) في اليوم العاشر من تشرين الثاني/نوفمبر 1739، وبمعدل ثلاثة إلى أربعة آلاف كلمــة في الــيوم. ولما ازداد ركام المخطوطة وازداد ارتباطه بالقصة أصبح واضــحاً أن ذلك سيؤول إلى رواية طويلة جداً في الواقع. وما أن حلّ العاشر من كانــون الثاني/يناير 1740 حتى كان قد فرغ من كتابتها - مائتا ألف كلمة وهو ضــعف معــدل حجم الرواية الحديثة - وذلك في غضون شهرين اثنين. وعندما ظهــرت في تشرين الثاني/نوفمبر، جعلت من رشاردسن بالمصادفة واحداً من أنجح الكتّاب في إنكلترا وصاحب أكثر الكتب رواجاً.

وفي العــام 1741 اجتاح سعار (باميلا) إنكلترا واتّجه نحو القارة. ووجد رشاردســن المــتقاعد نفسه ولدهشته وحرجه أنه قد نودي به مصلحاً أخلاقياً عظــيماً ونابغــة أدبياً فذّاً. كما انتاب رهط من السيدات الشك حول واقعية مشاهد محاولة الاغتصاب. إلا أن الرأي العام يبدو وكأنه يبرِّر الهدف الأخلاقي الرفيع. لقد قدّم لنا رشاردسن بغريزة فنية غريبة المزيج الصحيح تماماً من الجنس الواقعي والدرس الأخلاقي.

وكما هو محتوم، فقد جاء الهجوم بعد الإطراء. إذ كان يوجد عدد كبير من زمــلاء رشاردسن في التأليف ممن أوتوا حظاً أقل منه. وشعروا أنه قد اختار أخذ

الأمرين ثم ثانيهما تأميناً لحاجته. حيث كان أمراً جيداً أن يكيل رجال الدين المديح لباميلا من على منابرهم ويقارنوها بالإنجيل. إلا أن فضيلة باميلا ليست هي التي نالت المديح بل رفضها بيع عذريتها بأي ثمن سوى الزواج. ومن المؤكد أن ذلك ليس فضيلة بقدر ما هو مكر تجاري. وقد أوضحت هذه النقطة بقسوة برواية بارودية[1] ساخرة تدعى (شاميلا) - ربما كانت من تأليف هنري فيلدنك - ومفادها الكشف عن أن باميلا كانت في الحقيقة سيدة بعيدة عن الأخلاق وأن السيد ب كان ضحية مؤامرة لإيقاعه في الزواج. (كانت رواية فيلدنك البارودية التهكمية المتأخرة جوزيف أندروز أرق، كما أنها أصبحت رواية كلاسية عن جدارة. وفي هذه المرة، نجد جوزيف شقيق باميلا هو الذي يدافع عن فضيلته ضد الاعتداءات الجنسية للسيدة بوبي). وقد أُصيبت الدوائر الأدبية اللندنية بهوس باميلا وأصبح إنتاج كتب تدعى باميلا - الضد صناعة ثانوية في أوائل أربعينات القرن الثامن عشر.

ولم تزد الحملات العدائية والهجاء والروايات البارودية التهكمية الكتّاب إلا مزيداً من الشعبية. فاتجه رشاردسن إلى كتابة جزء ثان لها تكتشف فيه باميلا أن زوجها كان يخونها، ولكنها تنتهي بأن تغفر له ذلك. ولاقى الجزء الثاني ما لقيه الجزء الأول من رواج وأظهر أن ما يجذب الجمهور تماماً ليس الجنس وحده. كما واصل النقاد حماسهم. وأعلن دكتور جونسن أن رشاردسن قد (وسّع من معرفة الطبيعة البشرية)، بينما قال ديدرو أن باميلا جعلته يشعر وكأنه قد عاش فعلاً التجارب الموصوفة فيها — وهذا التعليق يوضح أكثر من غيره شعبية رشاردسن.

* * *

ونستطيع أن نرى من منظور القرن العشرين أن أشد المعجبين برشاردسن أنفسهم قد فشلوا في فهم الطبيعة الخارقة لإنجازه. لقد كان دكتور جونسن يكنُّ لرشاردسن كل التقدير ولكن لو أن أحداً ذكر له أن عامل الطباعة المتقاعد كان واحداً من أعظم المبتكرين في التاريخ الأدبي، لأنكر ذلك بزمجرة تشبه صوت الدب (إن مشاعرك تجلب لك التقدير أكثر من الذكاء يا سيدي). ونرى اليوم أن ما

(1) بارودية Parody: معارضة عمل فني بعمل آخر للسخرية منه.

جعل رشاردسن رجلاً عظيماً إلى هذا الحدّ ليس قيامه بتوسيع معرفتنا بالطبيعة البشرية - كلا - بل إطلاقه عنان الخيال الإنساني.

واليوم، وعندما نستطيع إدارة مفتاح التلفزيون الملوّن لننتقل إلى سمرقند أو حتى إلى القمر - فإنه من المستحيل تقريباً أن نتخيّل كيف سيكون الأمر لو أننا خلقنا قبل ثلاثة أو أربعة قرون من الزمان. إن مصطلحات مثل (إنكلترا أيام شكسبير، أو لندن أيام جونسن) تثير فينا صورة زاهية للسفن الشراعية وهي تمخر عباب نهر التيمز والحانات المزدحمة والمقاهي. لا بد أن الميزة الرئيسة في الواقع للحياة في تلك المرحلة كانت مجرّد رتابتها. ونستطيع أن نحظى بفكرة ما عن طريق بعض الروايات الروسية في القرن التاسع عشر بكل ما فيها من قرى صغيرة ومدن كالحة لا تبدو فيها أية أحداث وهذا أقرب إلى الصدق الكامن في إنكلترا أيام شكسبير. لقد كانت هناك مسارح بالطبع، بيد أنها اقتصرت على المدن الرئيسة. كما توفّرت الكتب - وحتى الروايات - لكن الأثرياء وحدهم كانوا يقدرون على شرائها. وفي كل الأحوال، لم يكن معظم الناس بقادرين على قراءتها. لقد عاش غالبية السكان حياتهم وقضوا نحبهم دون أن يتمكّنوا من الخروج من الرتابة اليومية التي عرفها آباؤهم وأجدادهم. كانوا أشبه بمن ولدوا في ساحة ذات جدران عالية ولم يكن في وسعهم رؤية ما وراء الجدران.

لقد تطوّرت مستويات التعليم تطوراً بطيئاً وشرع المزيد من الناس بتعلم القراءة. ولكن مع ذلك، لم يكن هناك الشيء الكثير للقراءة. وهذا يوضح النجاح الباهر لمجلة أديسن وسيتل المعروفة باسم (سبكتيتر) والتي أخذت بالظهور يومياً في العام 1711. إنها لم تكن صحيفة بالمعنى المألوف لدينا، بل كانت تنتقل من موضوع إلى آخر بصورة فكاهية. ومع ذلك، كان فتحاً في وسائل الاتصال إذ كان يتحدث صوت واحد إلى عدة آلاف من الإنكليز في الوقت نفسه بينما يحتسون قهوتهم. وكانت أكثر مقالات هذه المجلة شعبية وعلى نحو غير متوقع تلك التي تدور حول ذلك الفارس الشارد الذهن سير روجردي كوفرلي العجوز. كانت هذه المقالات مكتوبة بلهجة هادئة وتتحدّث عن حياته اليومية وعلاقاته بخدمه ومستأجريه وقد أراد له خالقوه أن يكون نموذجاً لمالك الأرض المحافظ العجوز

والمحبوب الذين كانوا يؤيِّدونه. وهو نقطة بداية مناسبة للمناقشات الدائرة حول الأخلاق والواجبات الاجتماعية. وقد أصبح و لدهشة الجميع أكثر الشخصيات المحبوبة في صحيفة الـ (سبكتيتر). و لم يشبع القرّاء نهمهم منه. فقد اصطدم أديسن وسيتل بأحد الاكتشافات المعروفة من لدن كل منتج تلفزيوني وهي أن القرّاء يستمتعون بقراءة الأحداث اليومية لأنهم يستطيعون بذلك أن يروا أنفسهم من خلال الشخصيات المشاركة. وبالتالي فإن أديسن وسيتل ابتكر الرواية الحديثة.

إن معظم النقاد يمنحون شرف ذلك إلى ديفو الذي ظهرت روايته (روبنسون كروزو) بعد ثماني سنوات في العام 1719. بيد أن رواية (روبنسون كروزو) تنتمي في الواقع إلى ذلك التقليد التشرّدي المبكر لـ (لازاريلو دي تورميه ودون كيخوت)[1]. وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان ديفو مخبراً صحفياً أكثر منه مبتكراً إذ كانت شخصية كروزو ترتكز على الغزاندر سلكريك وهو أحد الناجين فعلاً من الغرق واشترى ديفو قصته لقاء بضع كرونات. بيد أن شعبية كروزو توضِّح بالتأكيد أن جمهور القرّاء كان متهيِّئاً لظهور الرواية. ولو لم يكن قد سطا عليها توّاً ناشرون آخرون. لكان ديفو قد أصبح رجلاً ثرياً.

لم يكن هناك يوماً ما طلب واسع على الأدب. كان يوجد جمهور جيد من القارئات ونساء من الطبقة الوسطى لديهم متّسع من الوقت. وفي ذلك العصر الذي كانت فيه البياضات المنزلية رخيصة، فإنه لم يكن لزوجات سادة الريف ما يفعلونه إلا نقش أغطية الوسائد وقراءة كل ما يقع تحت اليد. فكانت مجلدات المواعظ تنفد في يوم النشر نفسه من الأسواق. كما كان هناك طلب واسع على الصحف والمجلات مثل (سبكتيتر) و(رامبلر) لجونسن. وكانت هناك روايات تحمل عناوين مثل (العبد الملكي) و(أورناتوس وآرتيزيا) و(سيدة من جامايكا) وجميعها تدور حول أماكن نائية وأحداث سحيقة. وتعتبر ضمن مقاييس اليوم أكثر قليلاً من قصص قصيرة مطوّلة. وقليل منها يتمتّع بقيمة أدبية وهي في معظمها من

---

(1) أغفل كولن ولسن الإشارة إلى تأثر ديفو بـ "حي بن يقظان" لابن طفيل، علماً بأن ديفو نفسه اعترف بفضل الكتاب العربي عليه (المترجم).

منتجات كرب ستريت وقام بطبخها كتاب التعيش لقاء بعض المال. وعلى الرغم من ذلك، فقد خطفها وبشغف جمهور جعل ينمّي شهية متزايدة إزاء رحلات الخيال.

وفي هذه المرحلة، وصل إلى المشهد صاحب المطبعة المتقاعد والرغبة تجتاحه في التحليل النفساني. لقد كانت رواية (باميلا) كتاباً انتظره الجميع، ولبّى ضرورة ملحّة أخذت تتفاقم على مرِّ العقود، كما أعنها اختلفت عن سابقتها من الروايات كاختلاف السينما عن المسرح. إن في وسع القارئ أن ينشغل فيها تماماً وكأنه يدخل عالماً جديداً ويتقمّص حياة شخص آخر. وعلينا أن نحاول بذل مجهود خيالي كي نفهم ما يعنيه ذلك. وعليك أن تتخيّل ابنة سيد من وجهاء الريف عصر يوم ماطر دون أن يكون لديها ما يشغلها سوى أن تحدِّق في المطر، وتقوم بفتح رواية (باميلا) – وكأنها تخرج من دارها وتتوجّه إلى منزل السيد ب الريفي. إنها باميلا نفسها خلال الساعات القليلة التالية. وتبكي منفعلة من فرط الإهانات وتصاب بالصدمة جرّاء محاولات اغتصابها. وتنحي في أماكن محدّدة الكتاب جانباً وتنتابها أحلام يقظة، وتتساءل كيف سيكون رد فعلها إذا ما قبلها السيد ب... وتعيش خلال ساعتين تجربة أكبر من تجربة العيش لسنتين في رتابة يومية. من الجائز أن تكون رواية (باميلا) طويلة، ولكنها ليست طويلة بالقدر الكافي بالنسبة لها. فهي ترغب في أن تستمر الرواية إلى الأبد، إذ اكتشفت أن (العيش) ليس بالضرورة قضية تجربة جسدية، بل إن الخيال قادر على الإبحار أيضاً. ويبدو هذا مبتذلاً اليوم تماماً، بيد أنه كان في العام 1740 اكتشافاً مثيراً يوازي اكتشافك إمكانية التحليق جواً برفرفة الذراعين. لقد علم رشاردسن العقل الأوروبي الاستغراق في أحلام اليقظة.

* * *

ربما كان أكثر أجزاء القصة غرابة هو أن المؤخرين لم يبدو وكأنهم قد لاحظوا أهمية (باميلا) الثورية. لقد اعتبروها علامة أدبية بارزة بالطبع، ولاحظوا أيضاً أن هناك هوّة سحيقة – نفسانية وحضارية – بين عصر سويفت وعصر ديكنز. إلا أنهم يميلون إلى إرجاع ذلك لأسباب اجتماعية – الحروب والتحولات والثورة

الصناعية. إن نظرة واحدة إلى كتب التاريخ تبيّن أن هذا بعيد عن الصواب. إذ لم يحدث أي شيء في أوروبا يمتاز بالثورية التامة حوالى العام 1740. أما بالنسبة للثورة الصناعية والثورة الفرنسية فقد جاءتا بعد مرور خمسين عاماً على ذلك في وقت كانت فيه ثورة الخيال قد غيّرت من أوروبا. لقد كانت تلك نتائج وليس السبب.

كلا. إن رواية (باميلا) لرشاردسن هي التي أحدثت التحول العظيم. ومن أجل فهم ما حصل، ما عليك إلا أن تعود إلى يوميات "بيبس" التي كتبها قبل مائة عام من ذلك، حيث يصف "بيبس" دائماً ما يفعله - رحلة نهرية، زيارة للمسرح - وليس ما يفكّر فيه أو يشعر به أبداً. إنه لم ينتبه أبداً إلى أن صحيفة من الورق هي الوسط الذي تتحدّث فيه لنفسك. وإذا ما عدت إلى أية يومية تقريباً كتبت في القرن الذي تلا رشاردسن، فإنك ستجدها بالمقارنة تعجّ بالأفكار والتأملات. وقد كان رشاردسن مسؤولاً عن ذلك مسؤولية كبيرة. إذ إنه أول من عالج النثر باعتباره وسطاً للتعبير عن الأفكار والمشاعر - وهو ما كان معاصروه يطلقون عليه مصطلح الوجدان - وليس الفعل.

كانت رواياته طويلة جداً بيد أنها لم تكن أبداً مملّة لأن رشاردسن نفسه لم يمل منها. إذ تنساب الأفكار والتأملات انسياباً بطيئاً هيأ يشبه الحركة البطيئة في السيمفونية. وذكر جونسن أن كل من يقرأ لرشاردسن من أجل القصة سيشنق نفسه. وهذا صحيح، إذ إن الفعل الخارجي قليل جداً، حيث تقع أحداث الدراما داخل الشخصيات. وبالتالي فقد علم معاصريه أنه يمكن استعمال الكلمة المكتوبة كوسيلة نقل للإبحار الداخلي. وبعد مرور ثمانين عاماً على ذلك، عبر الرسام الصوفي كاسبر ديفيد فريدريك عن جوهر الاكتشاف عندما قال: "أغمض العين الحيّة، وعندها تستطيع أن ترى بواسطة العين الروحية".

لقد بلغ التاريخ الأدبي للعقود القليلة التالية من الثراء بحيث لو كان هذا الكتاب وصفاً كرونولوجياً للرواية لوجدت نفسي مضطراً إلى تكريس عدة فصول منه لذلك. إذ بينما كانت (باميلا) أول رواية لها تأثيرها على جمهور واسع من القرّاء، فإنها لم تكن الأخيرة بأية حال. وبصدفة عجيبة جاء تأسيس أول مكتبة

توزيـــع في لندن في العام ذاته الذي نشرت فيه (باميلا). وهذا أمر مهم. إذ كانت الرواية وثمنها 3 شلنات للمجلد الواحد باهظة جداً بالنسبة لمعظم الناس (في وقت كان فيه معدل ما يتقاضاه العامل عشرة شلنات في الأسبوع). لقد كان في ميسور كل فرد قراءها لقاء بضعة بنسات عن المجلد الواحد يدفعها للمكتبة. ولهذا السبب أصبحت وسيلة توزيع (باميلا) إلى أوسع جمهور ممكن في متناول اليد. ففي خلال عـــشرين عاماً أصبح لكل مدينة صغيرة في إنكلترا مكتبة. وأصبحت إنكلترا على حـــدّ تعبير دكتور جونسن (أمة من القرّاء). وكان ذلك يعني أن الروائي صاحب الرسالة - كرشاردسن - أصبح لديه جمهوره الواسع والجاهز. وهو في موقع يغيّر فـــيه ســـلوك الأمـــم واتجاهاها الأخلاقية. ولم يكن للكلمة المكتوبة منذ أن علق رشاردسن أطروحاته البالغة خمس وتسعين على باب الكنيسة في ووتنبرغ مثل هذا التأثير العظيم الذي أحدثه كتاب رشاردسن.

كان حتماً أن يطالب الجمهور بمزيد من الروايات على غرار (باميلا). وكان من الحري أن يعتري السرور كتاب التعيش في فليت ستريت لازدياد الإقبال عليهم لـــو كانت لديهم أية فكرة ما عن السبب الذي جعل (باميلا) رواية ناجحة جداً. لقـــد كانت رواية (توم جونز) لفيلدنك رواية شعبية إلى حدٍّ كبير، وكذلك الحال بالنـــسبة لــــ (رودريك راندوم) و(بيركريني بيكل) لسموليه و(تريسترام شاندي) لستبرن. إلا أنه في الوقت الذي كان فيه فيلدنك يلقي مواعظه بلا حياء يوازي لا حـــياء رشاردسن في الفصول التمهيدية لكل جزء من أجزاء (توم جونز)، وبينما وظّف ستيرن تقدّمه البطيء وواقعيته النفسانية، فإن أي منهما لم يتمكّن من تقديم تلـــك الميـــزة الغـــريبة بالهوس والتي جعلت من (باميلا) رواية تتحتّم قراءها. إن رشاردســـن وحده كان يدرك السرّ وهذا ما أثبته في رائعته (كلاريسا هارلو) في 1748.

يبلغ حجم رواية (كلاريسا) ما يزيد على ضعفي حجم رواية (باميلا) وهذا مـــا جعلها إحدى أطول الروايات في تاريخ الأدب. ولا يوجد فيها حدث تقريباً. فهـــي تدور حول فتاة فاضلة من الطبقة الوسطى يجرّها إلى مبغى داعر أناني يفرض الحـــصار حول فضيلتها وبالتالي يسقيها المخدّر ويغتصبها. وتموت كلاريسا بفعل

العـــار والـــذل اللذين لحقا بها، كما يلقى مغتصبها مصرعه في إحدى المبارزات. وتـــستطيل هــــذه الحبكة البسيطة إلى نصف مليون كلمة. وكان لا بد أن يصيبها الفـــشل بفعـــل تـــركيبتها. بيد أن نجاحها في الواقع فاق النجاح الذي حظيت به (بامـــيلا). لمـــاذا؟ لقد عبّر في. إس. برتيشت[1] عن ذلك بدقة عندما أطلق على كلاريـــسا (روايـــة تـــدور حول عالم نطلّ عليه من ثقب الباب). إن رشاردسن المتزمِّت يتقدّم وقد اعترته الشهوة والهوس بالجنس على رؤوس أصابعه مقترباً أكثر فأكثر وبوصة بوصة (سنتميتراً سنتميتراً). وهو يومئ إلينا بالتقدم، ويتوقف للتعبير عـــن كل مظهر من مظاهر الاحتجاج ثم يتقدّم مقترباً أكثر فأكثر ثانية وهو يتأخر ويحاججـــنا همساً ويثير مشاعرنا حتى يصيبنا الهوس بدورنا. ولا يستطيع أن يشبع أحـــلام يقظة رشاردسن الظواهرية بتأخرها اللامحدود أكثر من اغتصاب كلاريسا هارلو على يد رجل عقد العزم على تدميرها.

ومـــن الغريب تماماً أنه كان هناك كاتب آخر أدرك أسباب نجاح رشاردسن حـــتى قبل نشر رواية (كلاريسا). كان جون كليلاند بوهيمياً أصابه الفقر وقضى معظم سنوات حياته الأربعين في سجون المدنيين. وفي العام 1745 بدأ كتابة قصته التي تدور حول فتاة ريفية بريئة يطاردها الذكور. إن الاختلاف الرئيس بين (فاني هيل) و(كلاريسا) هو أن كليلاند يضمن روايته وصفاً مفصلاً لممارسة الحب. لقد كـــتب أول روايـــة خليعة وباعها بالتمام لقاء عشرين جنيهاً ولم يستفد شيئاً من العـــشرين ألف جنيه التي حصل عليها الناشر. بيد أن الحكومة أصابها الوجل جرّاء

---

(1) في. إس. بريتشيت (1900 -).
روائـــي وكاتب قصة قصيرة وناقد أدبي وُلد في مدينة إبسويج بإنكلترا. وعلى الرغم من أنه كتب عدة روايـــات، فإن شهرته الأدبية تقوم على قصصه القصيرة ونقده الأدبي. من كتبه مجموعة قصص قصيرة بعـــنوان (العذراء الإسبانية، 1930) ورواية بعنوان (شيرلي سانز، 1932). شخصياته ليست غريبة بحدّ ذاتهـــا، بـــل يكـــشف عن الغريب الكامن في المألوف وعن العام في الخاص. أما في مجال النقد فيعتبر برتيـــشيت ناقداً ممتازاً للأدب ولا سيما نقد الرواية، حيث يمتاز بغزارة معلوماته وذوقه الذي لا يخطئ. كمـــا تـــنقل لنا مقالاته النقدية نسيج العمل الذي يناقشه ونكهته مثال ذلك: (الرواية الحية، 1946)، و(المـــزاج الإســـباني، 1954)، التي تلخص مشاعره المعقّدة إزاء إسبانيا. وله مجاميع في القصة القصيرة منها: (قصص مختارة، 1956)، و(الطريق إلى قلبي، 1963)، و(وجوه أجنبية، 1964) (المترجم).

ذلك مما جعلها تمنح كليلاند تقاعداً بشرط عدمن تأليف كتب داعرة ثانية.

إن اسمه بالكاد يذكر في تواريخ الأدب. ومع هذا، فإنه وعلى طريقته الخاصة يعتبر ثورياً مهماً يوازي رشاردسن. إذ إنه غيّر من استخدام الرواية في غرض جديد: أن تستعمل كبديل للوجود الجسدي. وسواء أكانت تبعث على الاشمئزاز أم لا، فإنها كانت فتحاً جديداً للخيال الإنساني.

وعلى الرغم من ذلك، ما عليك إلا أن تعقد المقارنة بين (فاني هيل) و(كلاريسا) كي تدرك جوهر عظمة رشاردسن. إن ما يثير هو جدّية كلاريسا، حيث لها الخصائص الواقعية والمأساوية ذاتها الموجودة في روايات دستويفسكي، بالرغم من كثافتها. وهي إسوة بالآداب العظيمة كلها تعلّم البشر أن ينظروا بجد إلى أنفسهم وحياتهم. وهذا هو العنصر الموجود لدى رشاردسن والذي لم يتمكن سموليه أو ستيرن أو حتى فيلدنك من تقديمه. إن (تجربة الجوع) ضرورية لكافة البشر، لأننا نحتاج إلى التجربة من أجل النضج. (تدور قصص شيكوف حول صراع بشر ينعدم وجود أي حدث بالنسبة لهم). إن الكتب تستطيع أن تزوّدنا بتجربة بديلة؛ بل تزوّدنا في الواقع بتجربة أوسع من تلك التي يمكن أن تحدث في الواقع - ولكن إذا كانت ستزوِّدنا بالفيتامين الضروري للنمو، فإن الرواية تتطلّب من القارئ مشاركة أعمق مشاعره. وعلى الرغم من أن (توم جونز) و(تريسترام شاندي) روايتان عظيمتان، فإنه ليس في ميسور أحد الادعاء أنهما تمنحان القارئ الإحساس بأنه قد عاش خلال الأحداث التي تصفانها. ويبدو أن رشاردسن وحده هو الذي يملك ذلك السر، في إنكلترا على الأقل.

* * *

في العام الذي ظهرت فيه رواية باميلا، كان قد انتقل إلى باريس توّاً صعلوك سويسري شاب واتخذ له خليلة هناك. كان جان جاك روسو غير معروف عندما بلغ التاسعة والعشرين من العمر، وتبيّن أنه سيظل كذلك. وكانت مشكلته هي عدم قدرته في تكييف نفسه لأي شيء. وزاد من تعقيد الأمور ميله إلى الإشفاق على ذاته. وكان يبدو نقيض رشاردسن المجد في كل شيء. إذ تتلمذ كي يصبح محامياً ثم نقاشاً بيد أنه ترك كلتا الوظيفتين، كما اشتغل خادماً أيضاً.

كانت مشكلته واحدة من تلك المشاكل التي شاعت فيما بعد شيوعاً متزايداً. لقد بلغ ذكاؤه حدّاً أكبر من الظروف التي ولد فيها. فهو ابن لمصلّح ساعات وفقد أمه وهو في سن الطفولة وكان مفهوم والده عن التعليم هو أن يقضي الليالي الطويلة يقرأ أمام طفله وبصوت عالٍ الروايات التاريخية. وكان المؤلف المفضّل لديه هو كاتب روايات تاريخية ضخمة ومملّة تدعى (لاكاليرينيد). وقد افتقرت رواياته إلى المعقولية والواقعية بيد أنها طوّرت من قابلية روسو على الاستغراق في أحلام اليقظة. وهي قابلية جعلت من حياته أقرب إلى المستحيل. إذ إنها غذّت من خياله ودمّرت قدرته في التعايش مع العالم الواقعي. وكانت نتيجة ذلك، من حيث الاتساق والنزاهة، إن روسو كان من بين النوابغ الذين حصلوا على أقل الإعجاب. فهو يخبرنا في سيرته الذاتية وبصراحة كيف أنه سرق وشاحاً واتّهم خادم البيت بالسرقة مما أدّى إلى فصله. ولما ولدت له خليلته الأطفال قذف بهم وبلا تردُّد فوق عتبة دار اللقطاء.

بلغ روسو من العمر أربعين عاماً عندما بدأ الحظ يطرق بابه. ففي العام 1749 أودع صديقه ديدرو السجن في فانسان وذلك لنشره كتاباً فيه اتجاهات الحادية عنوانه (رسالة عن الضرير) وفي عصر يوم صيف قائظ وبينما كان روسو في طريقه لزيارته رأى في إحدى الصحف إعلاناً يفيد أن أكاديمية ديجون ستمنح جائزة لأفضل بحث عن موضوع هو: أيهما طوّر الجنس البشري الأدب أم العلم؟ "وفجأة شعرت وكأنني قد غشيت بآلاف الأضواء الباهرة... شعرت أن رأسي يدور وكأنني تحت تأثير النشوة". واضطر إلى الجلوس بجوار شجرة طلباً للراحة وقد اعتراه طوفان من الأفكار. وفي غضون نصف ساعة أو ما يقرب من ذلك، كان قد فرغ من كتابة مسودة (مقالة في العلوم والآداب) وهي المقالة التي أكسبته الجائزة وجعلته مشهوراً.

كانت أطروحة روسو المثيرة للجدل هي أن العلم والأدب لم يطوّرا الأخلاق البشرية، بل إنهما جعلا الإنسان أكثر فساداً ورذيلة. وقال كان الإنسان حتماً بريئاً وسعيداً ومكتفياً ذاتياً، ثم جاء دور المجتمع وفكرة الملكية الخاصة واستخدام الأغنياء لكافة آلات الطغيان والظلم لقمع الضعفاء.

وكمـــا هو مفهوم، فقد ادّعى معاصروه أنه كان ينادي بعودة (الإنسان إلى الطبـــيعة) وأن يصبح (متوحشاً نبيلاً) - وقد كتب فولتير ساخراً منه: تعال نحتسي سوية قدحاً من حليب بقرتي، وإذا أردت أكل العشب، ففي ميسورك القيام بذلك هـــنا - بيد أن هذا التبسيط كان ضرباً على وتر ما كان يقوله. إذ كانت مؤلفاته تتفجّـــر بالحنين، كما خلق خياله عالماً مثالياً سكانه من البشر المحترمين والمستقلين والمحسنين.

بهذا الفهم العميق للاختلاف الكائن بين المثالي والواقعي، كان روسو تماماً هو الرجل الذي عبّر عن أعمق الرغبات الغريزية لعصره.

انـــتقل روســـو إلى مورتمورينـــسي في سويـــسرا ووقـــع في هوى إحدى الكونتيسات. بيد أنها كانت تفضّل البقاء مخلصة لحبيبها آنئذ، فما كان من روسو إلا أن سمـــا بـــرغبته وذلك بأن كتب رواية عنوانها (جولي أو إيلويز الجديدة) وقد ظهرت في العام 1760 أي بعد (باميلا) بعشرين عاماً.

وإذا كانـــت (باميلا) ثورة بركانية، فإن (جولي) كانت هزّة أرضية. ربما لم تكـــن هناك رواية أخرى لها التأثير ذاته الذي أحدثته على التاريخ الثقافي لأوروبا (ومن المفارقات أنه لا يمكن الحصول عليها اليوم في إنكلترا، كما أنها تتوفّر بطبعة مختـــصرة في أميركا). وقد حقّقت لروسو شهرة لا يمكن تخيّلها. وقامت المكتبات بإعارتها بالساعات. حتى إن أحد الأرقام القياسية المعاصرة كانت حول نساء يقبلن قصاصة ورق كان روسو قد كتب عليها، ودفع أي مبلغ من المال لقاء قدح كان روسو قد استعمله للشرب. كما وأن الفيلسوف كانط، الذي كان سكان مدينته يـــضبطون ساعاتهم بواسطته، نسي أن يقوم بجولة العصر، وقد حدث ذلك عندما كان منهمكاً في قراءة (إيلويز الجديدة).

توفي رشاردسن في العام 1761 قبل أن تظهر الرواية بالإنكليزية بوقت قصير. وقـــد يكون ذلك أمراً طيباً أيضاً. إذ كان سيعيش تجربة هاجس عميق حول الجنّي الـــذي أطلقـــه من المصباح، كما وأن من شأنه كشخص رفيع الأخلاق أن يعتبر روايـــة (جـــولي) كتاباً يبعث على الاشمئزاز والصدمة. إذ إنه كما هي الحال مع (باميلا) و(كلاريسا) يدور حول موضوع الغواية. بيد أن الاختلاف هو أن البطلة

لا تحاول الهرب من قدرها، بل إنها تحتضنه بنشوة.

إن حبكة (إيلويز الجديدة) هي كما أوضح روسو أبسط حتى من حبكة (باميلا). إذ يستأجر البارون ديتانج معلماً شاباً وسيماً يدعى سان برو لتعليم ابنته جولي وقريبته كلير. ومع بدء الرواية يكتب سان برو إلى جولي معترفاً بحبِّه لها (يسير روسو على غرار رشاردسن في كتابة الرواية بصورة رسائل). وبعد تردُّد قليل تعترف بأنها تشعر إزاءه بالشيء ذاته. ويستمر سان برو في الاحتفاظ بنفسه بعيداً عن الإغواء. بيد أن غبطة البارون بتقدُّم ابنته يبلغ حدّاً يجعله يستدعيه لزيارته. وفي ليلة ما، تسمح له جولي بالدخول إلى حجرتها ويصبحان حبيبين.

هذا هو بالطبع الجزء الذي جعل من (جولي) أنجح الروايات وأكثرها مثاراً للجدل في ذلك القرن. إن نغمة روسو الأخلاقية مكثّفة كرشاردسن بيد أنه يحاجج قائلاً إذا أحبّ رجل وامرأة بعضهما حباً صادقاً، فإن من حقهما أن يكملا ذلك بتحدي الأعراف الاجتماعية. وهذا ما جعل (جولي) رواية مروّعة أكثر من (كلاريسا) لسبب ما هو أن فكرة الفتاة الشابة وهي تفقد عذريتها دون زواج كانت فكرة تدغدغ دائماً القرّاء من الذكور والإناث على حدٍّ سواء ولقد بلغ تأثير (جولي) حدّاً كبيراً حتى إنها طبعت في سبعين طبعة في فرنسا قبل العام 1800 (وقد انتهز روسو الفرصة لإدراج مقالات طويلة عن نظرياته التعليمية والاجتماعية).

لقد جاء خلاص جولي بان انتهت نهاية أخلاقية. إذ يرفض البارون السماح لسان برو وابنته بالزواج. وعندها يذهب سان برو في رحلة حول العالم برفقة أنسون وتتزوّج جولي من دي ولمار الذي اختاره لها والدها. ويقوم سان برو بزيارة منزلهم لدى عودته وذلك بعد أن تلقّى دعوة من الزوج. ولكن على الرغم من أنهما لا يزالان يحب أحدهما الآخر، فإنهما يقرِّران عدم خيانة دي ولمار. وتموت جولي في حادث بينما يصبح سان برو الذي ازداد نبلاً بتضحيته معلماً لأولادها. لقد تأثّرت القارئات لموت جولي أكثر مما تأثّرن لموت كلاريسا. ومما يدهش أكثر هو أن الشبان عرفوا كيف يبكون أيضاً. لقد بكت جولي أنهاراً من الدموع، ولم يكن بسبب نكبة سان برو، بل لأن روسو فعل شيئاً كان حتى ذلك الوقت أمراً

فريداً في الأدب. لقد قدّم لنا هالة من الحزن والشوق الشديدين وهي حالة رومانسية للأبواق البعيدة والضباب الفضي وغروب الشمس الخابي الذي يغوي الروح بأن تغادر هذا الوادي الفسيح والكئيب من الدموع... كان روسو مؤلفاً بالإضافة إلى أنه كان روائياً. وقد امتازت الصفحات الأخيرة من الرواية بتأثير يشبه تأثير الموسيقى.

بيد أن الأمر الأكثر أهمية من ذلك كله هو وجود إيحاء بسؤال يجري همساً: هل الإنسان آلة؟ فإذا كانت الإجابة بالنفي، فلماذا يقدر على مثل هذه النشوة الغامرة الغريبة وهذا الشعور المحلق كشعور الطير بالحرية؟ هل الإنسان ضحية نكتة عملية من نكات الآلهة؟ هل يتمّ تعذيبه عمداً بواسطة ومضات من الحرية لا يستطيع إليها سبيلاً؟ وهنا يتفوّق روسو على رشاردسن (وهي ميزة التواضع التي أشار إليها بنفسه). وتبقى مأساة كلاريسا شخصية، بينما يلوح أن روسو يطرح أسئلة تدور حول الكون برمّته وحياة الإنسان ومعنى الوجود. صحيح أنه لم يطرح هذه الأسئلة صراحة، بيد أنه يهيئ لنا الجو لذلك. لقد شعر القارئ الذي أغلق كتاب (جولي) وكأنه يعود من مكان بعيد. لقد علّمه روسو أن يطرح أسئلة لم يسبق أن طرحها إلا بعض الفلاسفة. إن رشاردسن علّم أوروبا كيف تستغرق في الحلم، أما روسو فقد علّمها كيف تفكّر.

* * *

ولم يبقَ الآن إلا أن يقوم شخص ما بتوضيح قضية روسو بكلمات عديدة جداً. وقد حدث هذا في البلد الذي نعتبره الآن بمثابة الوطن الأصلي للرومانسية وهو ألمانيا... وكان اثنان من الشعراء النوابغ مسؤولين عن ذلك.

ففي سن الثالثة والعشرين أحبّ يوهان فولفغانغ غوته حباً يائساً عنيفاً. وكما فعل روسو، فقد صبّ غوته ذلك كله في إحدى الروايات. ويتساجع اسم البطل تساجعاً متعمِّداً مع اسمه، وأطلق عليها عنوان (آلام فيرتر).

يعمل فيرتر رساماً ويسكن في مدينة ألمانية صغيرة. ولما يلتقي بشارلوت يقع في حبها من النظرة الأولى. ويأخذ هواه صورة مرض وحمّى وهوس. لقد قدّم غوته شيئاً جديداً في الأدب. حيث كان سان برو وجولي عاشقين بيد أنهما سرعان ما

يجاهـــران بذلك ويقضيان الليلة سوية كما يقضيها أي عاشقين طبيعيين من عشاق القرن الثامن عشر. وبالمقارنة، تمتاز عاطفة فيرتر إزاء شارلوت بعمق مرضي أقرب مـــا يكون إلى سطوة الدين. إن شارلوت ليست امرأة فحسب، بل هي رمز لكل أشواق الإنسان. إنها المرأة الخالدة. لهذا فهي عندما تتزوّج من رجل آخر، فإن ذلك يمثّل أكثر من مجرّد خسارة شخصية لفيرتر. إنه أشبه بالهمسة الساحرة التي تفيد أن كل مثاليات الإنسان السامية لا يمكن الوصول إليها. وفي محاولة بائسة يجاهر فيرتر أخـــيراً بحـــبه، فتهرب شارلوت بينما يطلق هو النار على نفسه. ولدى سماعها نبأ مصرعه تصاب بالانهيار مما يعزّز شك القارئ في أنها كانت لا تزال تحبّه طيلة تلك الفترة.

إن غـــوته لا يسأل فيما إذا كانت الحياة مأساوية بالضرورة فحسب، بل إنه يعبِّـــر عن الشعور القائل إن الإنسان لا يحتاج إلى المجتمع. لقد كان سان برو على وجـــه العمـــوم كائناً اجتماعياً طبيعياً، أما فيرتو فهو إنسان متوحِّد لا منتمٍ. "إنني وحـــيد تمامـــاً. وأجد الحياة ممتعة جداً في هذه البقعة التي انشئت للأرواح المشابهة لروحـــي. إنـــني سعيد جداً ومستغرق تماماً في الإحساس بالوجود الهادي..." إن الجـــبال والأشـــجار تعني له أكثر مما يعني البشر. وكان الغزاندر بوب قد قال قبل أربعـــين عاماً من ذلك إن الدراسة المناسبة للبشر هي دراسة الإنسان. لقد أوجد روسو وغوته مفهوماً جديداً للإنسان ككائن يقف وحيداً خارج المجتمع وكنموذج لأحد الآلهة في المنفى. كانا يقولان إن الدراسة الملائمة للبشر هي المطلق.

وقـــد يبدو بعد (إيلويز الجديدة) و(فيرتر) أنه سيصبح من المستحيل على أي فرد في المستقبل تحقيق ذلك التأثير العاطفي الهائل نفسه على الجمهور. وعل الرغم من ذلك، فقد تمَّ تحقيق ذلك بعد سبعة أعوام من نشر فيرتر وجاء ذلك عبر إحدى المـــسرحيات هـــذه المرة. وكان المؤلف هو فردريك فون شيلر الذي كان قد بدأ كتابـــتها وهـــو في سن الثامنة عشرة. ومن المفهوم أن مسرحية (اللصوص) تجذب انتباهنا باعتبارها مسرحية فجّة ميلودرامية وعبثية. أما في زمانها، فقد اعتبرها عدد كبير من الناس واحدة من أخطر الكتب على الإطلاق. وقد اقتبس نيتشه ما قاله له عسكري ألماني: "لو علم الله أن شيلر سيكتب (اللصوص) لما خلق العالم".

والمسرحية على غرار (جولي) و(فيرتر) من نتاج خيبة عميقة. فقد كان شيلر ابناً لجرّاح عسكري تحوّل في سن مبكرة لخدمة مرؤوس والده دوق ووتمبرك. وأصدر الدوق مرسوماً يقضي فيه أن يصبح شيلر طبيباً بيد أن هذا لم يكن يهوى الطب بل كانت لديه نزعة قوية تجاه الأدب. ولكن الدوق لم يستحسن ذلك ومنعه من الكتابة. وفي سن العشرين أصبح شيلر طبيباً واقترض مبلغاً من المال لنشر (اللصوص) على نفقته الخاصة (دون ذكر اسم المؤلف بالطبع). وبعد مرور عامين تمّ عرضها على مسرح مانهايم. وتسلّل شيلر لحضور العرض الافتتاحي ورأى كيف استقبلها بجذل جمهور غفير احتشد بالمثقفين الذين جاؤوا من المدن المجاورة. وقد أدرك شيلر وهو يصغي إلى الإطراء من ركن مظلم في المسرح أنه قد أصبح مشهوراً.

أصدر الدوق أوامره باعتقال شيلر (وقد كان ذلك أمراً أخطر مما يبدو إذ تمّ القبض على كاتب يدعى شوبرت بتهمة انتقاد الدوق وأودع السجن لمدة عشرة أعوام دون محاكمة). بيد أن شيلر هرب وأصبح كاتباً درامياً في مانهايم لقاء راتب شهري. ثم عمل أستاذاً في التاريخ في (جينا) وأصبح صديقاً ودوداً لغوته. ولكن العمل الشاق أضنى صحته وتوفّي بمرض السل وهو في الخامسة والأربعين من العمر معزّزاً بذلك الشعور الرومانسي القائل إن النوابغ يموتون شباناً لأنهم طيبون أكثر مما تستطيع الأرض تحمّله.

إن مسرحية (اللصوص) دراما عنيفة ومبالَغ فيها عن الاحتجاج ضد الطغيان – ليس الطغيان البشري بل الحياة نفسها وضد افتقار الإنسان إلى الحرية الروحية. وهي قصة تدور حول أخوين هما فرانز وكارل مور. الأول مراوغ محتال والثاني مثالي عنيف. والاثنان يحبان فتاة واحدة. ويتمكّن فرانز نوعاً ما من إقناع والده بحرمان كارل من الميراث. ولدى سماع كارل النبأ تنطلق ثورته عارمة، ويطلب من زملائه من التلاميذ الانضمام إليه فيصبحون بذلك عصابة من اللصوص من شأنها القيام بأعمال الاغتيال والاغتصاب والسلب والإطاحة بكل قيود المجتمع الزائفة. لقد ولد الإنسان ليكون حرّاً طليقاً. ويخطب فيهم كارل قائلاً: "هل أقوم بحشر جسدي داخل حشد محكم وأضغط على إرادتي في جوهر القانون؟ إن ما كان

مقدّراً له أن يحلّق عالياً كطيران النسر قد انتهى به الأمر إلى الزحف كالقوقع بفعل القانـــون. إن القانـــون لم تنشئ إنسانياً عظيماً أبداً، بل إن الحرية هي التي تنشئ العمالقة والأبطال".

وهـــنا يصبح كارل ولصوصه سيفاً مسلّطاً على الريف يعبِّرون عن حريتهم علـــى شكل عمليات قتل وسطو واغتصاب (ويقومون بانتهاك حرية دير الراهبات بـــرمته)، ولكـــن دافعهم إلى ذلك كان دافعاً كبيراً دائماً. ولا همّنا هنا تعقيدات الحـــبكة غـــير المعقـــولة ولا نهايتها السخيفة. ويموت فرانز حرقاً ويصاف الأب بالجنون، ويقتل كارل حبيبته - بطلب منها - ثم يقوم بتسليم نفسه.

كانت (اللصوص) بالنسبة للقرن العشرين أعظم الكتب تأثيراً على الإطلاق. إذ ألهمت لغتها المجنونة حول الحرية أجيالاً من الرؤيويين والحالمين والثوريين: ما من قانـــون يحدث إنساناً عظيماً، بل إن الحرية هي التي تحدث العمالقة والأبطال. لهذا فإن قوانين المجتمع الظالم تستحق التحطيم، وأن العنف الإجرامي له ما يبرّره. إننا لم نعد نبكي لموت جولي فيرتر، ولكن بعد مرور قرنين على (اللصوص) يستمع محلفو لـــوس أنجلـــيس وقد أخذتهم الحيرة إلى حجج كارل مور يطرحها جارلز مانسون الـــذي أمر أتباعه بشنّ الحرب على الخنازير (البورجوازيين). كما ردّدت صداها كـــل فئة من فئات المتطرفين السياسيين وأولهم فوضويو روسيا في تسعينات القرن التاسع عشر.

يـــبدو من غير المعقول أن (باميلا) و(اللصوص) قد كتبتا في فارق من الزمن يصل أربعين عاماً لا غير. حيث يبدو أن هناك قروناً من الزمن تفصل بينهما. وبعد أقل من عشرة أعوام اندلعت الثورة الفرنسية التي كان روسو وشيلر مسؤولين عنها مـــسؤولية مباشرة بصورة متساوية وانتهى عصر النظام - والسلطة - وجاء العصر الحديث. لقد بدأ كل شيء قبل خمسين عاماً فقط وفي أواسط عهد دكتور جونسن عـــندما ظهـــرت (باميلا) على رفوف المكتبات في لندن. لقد أثّر أربعة كتّاب في مجرى التاريخ أكثر مما أثّرت فيه غرف التعذيب لمحاكم التفتيش أو جيوش فردريك الكبير.

لقـــد كان شيلر على حق. إذ مثّلت الرواية - والمسرحية بدرجة أقل - بعداً

جديـــداً في الحـــرية الإنسانية. وكان مدى الرواية أوسع من مدى المسرحية إذ في وسع الرواية أن تحدث صوراً خيالية وحقباً تاريخية بأكملها. وفي وسعها أن تحول بـــنات رجـــال الدين المحبطات - مثل جين أوستن وإميلي برونته - إلى مبدعات. وتوسّـــعت إمبراطوريتها في القرن الثامن عشر أكثر من توسُّع إمبراطورية الغزاندر الكـــبير أو يوليوس قيصر. واستغور الروائيون الغوطيون معالم جديدة من الخوف بكتابة قصص تدور حول الشياطين والمستذئبين ومصاصي الدماء. وابتكر سكوت نـــوعاً من آلة الزمن تستطيع أن تنقل القرّاء إلى الأرض المقدّسة برفقة ريشارد قلب الأسد أو إلى سوح الوغى في فرنسا برفقة كوينتين دروارد. كما أنشأ بلزاك المدن الكاملة بما فيها الشوارع المرصوفة بالحصى والبيوت المظلمة. وبلغ افتتان ديكنـــز بقـــوته في إثارة ضحك الأجيال وبكائهم حدّاً جعله يقتل نفسه أخيراً تحت ضغط القراءات العامة التي كان يقوم بها (وقد أحدث بالمصادفة جنساً أدبياً جديداً عندما قدّم المفتش باكت في رواية (البيت الكئيب) نفسه كضابط تحريات وهي أول مرة يـــستعمل فيها ذلك الاصطلاح. وعاد دستويفسكي بالرواية إلى اهتماماتها الماوراء طبيعـــية بالحرية الإنسانية. وعبَّر مرة أخرى عن الشعور القائل إنه رغم كل المعاناة فإن الإنسان قد يكون أكثر ألوهية مما يدرك. ومع اقتراب القرن من نهايته نقل إش. جـــي. ويلـــز قرّاءه إلى القمر وأوضح كيف غزا الأرض وحوش أتت من المريخ. وتبيّن أنه ليست هناك حدود للخيال البشري. إذ يمكن استغوار كل مجالات فضاء والأزمنة باستخدام واسطة الرواية.

ولكـــن ربما كان أعظم منجزاتها هو تحرير الإنسان من نفسه وفتح إمكانيات جديدة للارتقاء. فهناك مشهد في رواية ديكنـــز (ترنيمة عيد الميلاد) عندما يظهر شـــبح عيد الميلاد لسكروج صورته وهو تلميذ جالس في غرفة من غرف المدرسة بيـــنما غـــادر أصدقاؤه إلى بيوتهم لقضاء العطلة. ولكنه ليس حزيناً. إذ نراه يطالع قـــصة (ألـــف ليلة وليلة) وعقله في بغداد بمعية علي بابا. إن (ترنيمة عيد الميلاد) ليـــست واحـــدة من أكثر أعمال ديكنـــز طموحاً، بل إنها من أمتع أعماله. لقد أصبح سكروج سلبياً جرّاء البخل، وهو حبيس سجن يستحيل معه الهرب ألا وهو سجن العادات. وإذ يعي تعدُّد أوجه الحقيقة التي تحيط به، فإن الأرواح منحته سر

التحوّل الذاتي، وهو سر أفلت من يدي شيلر، حيث تحدّث كارل مور عن الحرية بيد أنه لم يعثر عليها البتة. وأصبح سكروج من خلال نظراته الخاطفة على الأزمنة والأماكن الأخرى حرّاً أكثر، وإلهياً أكثر. ربما لم يكن بدرجة كبيرة بيد أنه كان خطوة في الاتجاه الصحيح. لقد نجح زعيم الوجدانيين ديكنز حيث فشل زعيم المتمردين شيلر. إذ فهم أن الحرية هي ظرف يسمح لنا بالارتقاء.

لقد حاولت أن أبيِّن أن نشوء الرواية كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بقضية الحرية الإنسانية والنشوء. ويبدو أن معظم النقاد يتفقون على أن الرواية بدأت بالانهيار منذ مطلع القرن العشرين. إن جيمز وبينيت وكالزوورذي وهكسلي ولورنس لم يضيفوا شيئاً جديداً، بينما أظهر التجريبيون أمثال بروست وجويس وبيكيت أنه ليس هناك الكثير من الأمور الجديدة التي يمكن إضافتها. ويبدو أن هذا يوحي بمستقبل لا يبشِّر لكل من يريد أن يصبح روائياً في المستقبل. ومن الناحية الأخرى، لا يبدو أن هناك من حاول أن يبيِّن بالضبط ما هو السبب في وصول الرواية إلى نهايتها. وهذا ما يجب أن ننظر إليه عن قرب أكثر في الفصل القادم.

الفصل الثالث

الانهيار والسقوط

لم تكن (كلاريسا هارلو) آخر رواية من روايات رشاردسن. إذ ظهرت رواية (سير شارلز غرانديسن) التي طال انتظارها في سبعة مجلدات بين 1754 - 1757. بيد أن الشعور الذي ساد هو أنها كانت أقل شأناً من سابقاتها. وهي كذلك. ولكن من وجهة نظرنا، نرى أنها أكثر إمتاعاً، من بعض النواحي. ورواية غرانديسن هي قصة "أحد الرجال الفاضلين حقاً". ومن الجائز أن يكون قد ألهم البطل السير روجر دي كوفرلي - بطل أديسن - وهو وجيه من وجهاء الأرياف يقضي وقته في الاهتمام بشؤون أراضيه و(يقدِّم الخدمات لغيره). وقد وثبت إحدى صديقات رشاردسن عن كرسيها - وهي الليدي برادشاي - عندما أخبرها رشاردسن بوجود امرأتين تعشقان غرانديسن، بيد أن سلوكه اعتيادي دائماً وينتهي به الأمر إلى الزواج بفتاة خلّصها من عملية اغتصاب على يد خاطب غيور.

وربما كانت أهم نقطة في الرواية هي أن غرانديسن كما يبدو صورة ذاتية مثالية. إن رشاردسن لم يكن مبتكر الرواية، بل كان أول من استخدم إسقاط الصورة الذاتية. وقد مضت ستة أعوام أخرى قبل أن يفكّر روسو بإبداع شخصية سان برو.

وعلى أية حال، فإن مفهوم صورة الذات كانت له مخاطره الموروثة. ويمكن ملاحظة تلك المخاطر توافي (فيرتر). حيث إن أول ما يلاحظه القارئ في (فيرتر) هو أنها رواية ذاتية جداً. والأمر الثاني هو أنها قصيرة جداً. ولا يوجد أي ارتباط بين الروايتين كما يظهر. فرواية (فيرتر) هي قصة بالصدفة وتدور في الأساس حول (روح) البطل. وهي تعبّر عن مشاعره وأفكاره وتبصره. وبكلمة أخرى، إذا

اعـــتقدت أن الروائي أشبه بحامل الكاميرا، فإن رشاردسن كان يسلِّط عدسته على العـــالم الخارجـــي. بينما كان غوته يعامل قلب بطله باعتباره مرآة يسلِّط العدسة فوقها مسجلاً بذلك كل ما تعكسه. وهذا ما يمنح الرواية نوعاً جديداً من الوحدة والعمق. أما العالم المنعكس في مرآة صغيرة فسرعان ما يصبح مملاً.

وتصبح المشكلة واضحة في الرواية الرائعة (أوبرمان) لإيتيان دي سينانكور[1] وهـــو شـــاب محب للفنون ويتمتّع بموهبة الرسم كان قد تجوّل في سويسرا لبضعة أعـــوام قبل أن يشرع بكتابة روايته. وقد ظهرت في العام 1804 وأحدثت اهتماماً ضـــئيلاً علـــى الرغم من أنها أصبحت ما يمكن أن نصطلح عليه اليوم بـــ (رواية كلاســـية مـــن الروايات الممنوعة). وأثّرت في عدد كبير من الكتّاب العظام بما في ذلـــك بلـــزاك. وأوبرمان صورة ذاتية لخالقه. فهو شاعر مكتئب النفس يعيش في الفـــنادق والملاجئ ويدوِّن أحلامه على الورق. كان عاشقاً غير سعيد إذ تزوّجت فـــتاته. والآن وعلـــى الرغم من أنه يجد المشاهد السويسرية رائعة وغامضة، فإن مشكلته الرئيسية هي السأم وأصبحت تعرف بـــ (مرض أوبرمان). ويلاحظ وجه التـــناقض في أنـــه على الرغم من أن المطر يثير فيه الكآبة، فإنه يرى ضوء الشمس عديم الفائدة. ويقضي الشطر الأكبر من حياته في حالة خمول لا يحسّ فيها أية رغبة أو مشاعر. المناظر الخلاّبة تأسره بعمق وتمنحه إحساساً مفاجئاً بمعنى مكبوت ولكن سرعان ما ينتابه السأم ثانية.

إن هذه الرواية طويلة (وهي مكتوبة بصورة رسائل كالعادة) إلا أنها خالية من الحـــبكة. وما يرمي إليه سينانكور هو التعبير عن إحباطه وومضات المعنى المفاجئة. وهو يجلس وعدسته مسلّطة على القلب لأيام في أحد الأوقات. بيد أنه لا يوجد ما ينعكس عليها سوى السحب المسرعة...

---

(1) إيتيان دي سينانكور (1770 - 1846).
كاتـــب فرنـــسي نشأ في باريس وكان من المقرر أن يتّجه نحو الكنيسة بيد أنه ذهب إلى سويسرا حيث استيقظت روحه على قراءات روسو وبرنادين دي سان بيير، مما جعله يستسلم لتأمل الطبيعة ولسوداويته. تزوج ولم يجد السعادة المنشودة مما جعله يعود إلى باريس حيث اضطر إلى العيش عن طريق الكتابة بالأجر بعنوان صرف جميع أمواله. وفي العام 1804 كتب رواية (أوبرمان) وهي بصورة رسائل يكتبها البطل إلى صديق له يصف فيها مشاعره المحبطة وسأمه الذي لا يستطيع الهرب منه (المترجم).

وباختصار فإنه عندما أصبحت الرواية ذاتية أكثر وشخصية أكثر فقدت حركتها الواضحة إلى الأمام.

وقد عبّر وليم بطلر ييتس عن المشكلة الأساسية بقصيدة تتكوّن من ثلاث أبيات:

سبح السمك الشكسبيري   في البحر بعيداً عن اليابسة

سبح السمك الرومانسي   في شباك آتية إلى اليابسة

ما هي هذه الأسماك التي   تنطرح لاهثة على الشاطئ؟

وهذا يعني أن فن شكسبير موضوعي، وأن الخالق أشبه بالصياد الذي يبحر بُعَيد الاصطياد سمكة، بينما يبقى الرومانسي قريباً من بيته على اليابسة وبالمقارنة فإن أسماكه ليست من وحوش الأعماق الحرّة البعيدة، بل كائنات صغيرة محصورة بين الشباك. وقد قادت هذه الذاتية والشخصية أخيراً إلى نوع من الأسماك لا يستطيع السباحة بتاتاً: إلى روايات خالية من الحبكة تدور جميعها حول مشاعر البطل...

وعلى الرغم من هذا، وفي الأيام الأولى من القرن التاسع عشر، لم تنتب الريبة أي فرد حتى في مثل هذه المشكلة. إذ كان عالم الخيال أرضاً موعودة وقارة بكر عظيمة مثل أفريقية. وما على الروائي إلا أن يستغور ذلك.

وأول من ولج هذا الميدان هم الألمان. ولعلّ أكثر الروايات تأثيراً في ذلك العصر هي رواية غوته التي تلت رواية (الأم فيرتر) ونقصد بها (تمهن فيلهلم ميتسر) في 1795 - 1796، والتي أضاف إليها فيما بعد (رحلات فيلهلم ميتسر). وعلى الرغم من المظاهر، فإن هذه الرواية الهائلة الحجم ليست عودة إلى روايات الصعلكة القديمة، بل هي قصة تدور حول تعلم البطل من الحياة. فويلهلم ابن رجل أعمال ويفترض أن يستلم مهام أعمال والده، بيد أنه ينضم إلى جيش من الممثلين الجوّالين عوضاً عن ذلك. المضمون هو: أن تتعلم كيف تعيش يفوق أهمية أن تتعلم كي تكسب قوتك. والآن شرع غوته وهو ابن الأربعينات يشعر بالخجل نوعاً ما جرّاء

الرومانسية المفرطة لفيرتر. وتدور مغامرات فيلهلم ميتسر في عالم واقعي كما يلوح. بيد أن الروائيين الشباب لم يروا سبباً يدعو لحصر أنفسهم في العالم الواقعي. إذ ما هو الهدف من الخيال إن لم يكن تطوير الواقع؟ لقد أدّت هذه النزعة بمدام دي ستايل إلى التعليق بتهكم قائلة إنه إذا كان الإنكليز سادة البحر والفرنسيون سادة اليابسة، فإن الألمان هم سادة الجو.

وكان أكثر الروائيين شعبية من بين معاصري غوته هو جان بول فردريك ريختر المعروف باسم جان بول[1]. لقد طواه النسيان اليوم تقريباً حتى في ألمانيا. أما بالنسبة لمعاصريه فقد اعتبروه نابغة في كل شيء يصل إلى مرتبة شكسبير. إن روايات مثل (هيسبرس شاندي): فكاهية ووجدانية ومأساوية وسامية وتهريجية ولا يمكن توقُّع أحداثها بالمرة. تتجوّل شخصياته في عالم فسيح مسحور. وهو مولع بالكتابة عن مدراء مدارس الأرياف الذين يعيشون حياة هادئة وعاطلة وخالية من الأحداث. والشعور الرئيس في كافة رواياته هو أن الإنسان خليق بأن يكون سعيداً. فهو مولود من أجل السعادة، وإذا ما نظر إلى مسافة أبعد قليلاً فإنه سيعثر عليها. إن بطل تيتان أمير يبحث عن مملكته. ومن ناحية أخرى، فإن بطل (زهرة وثمرة وقطع شوكية) - كان جان بول يهوى العناوين الآسرة - يعمل محامياً وهو ريفي حالم لا يحسّ بالسعادة مع زوجته الحقيقية. ثم يلتقي بعد ذلك رفيقة روحه. ولكي يهرب من زوجته يتظاهر بالموت ويسمح بدفن تابوت فارغ. لقد آمن جان بول ورفاقه من الرومانسيين إيماناً قوياً بوجود رفاق الروح والعيش في سعادة دائمية

---

(1) جان بول فردريك ريختر (1763 - 1825).
روائي ألماني انعكست مرارة الفقر الذي عاناه في شبابه في أعماله الهجائية المبكرة التي لم تلقَ نجاحاً يذكر. وحتى عندما جعلت منه رواياته بعد ذلك واحداً من أكثر الروائيين شعبية في عصره، فإنه لم يستطع أبداً تحقيق وحدة منسجمة سواء في حياته أو كتاباته. تمتاز مؤلفاته التي تقع في ستين مجلداً بإحساس عميق بالفكاهة واللاشكلانية المتطرفة حيث تضيع الحبكة في غمرة الحبكات الثانوية. وتتراوح أعماله بين السوداوية والوجدانية، كما يتراوح أسلوبه بين جدارة الصنعة الفائقة لفن الباروك وجمال القصائد الغنائية. تعالج رواياته مشكلة مركزية واحدة: تحقيق الشخصية المنسجمة، والصراع بين المثالي والواقعي. وتتمثّل أعظم إنجازاته في واقعيته النفسانية حيث نجد لتأثيره صدى في كتابات القرن التاسع عشر ولا سيما مورياك (المترجم).

بعد ذلك.

إن روايــات الرومانــسيين الألمــان - تيك[1] ونوفاليس[2] وإيخندورف[3] وهــوفمان[4] تعــجّ بالمناظر الطبيعية الهادئة: تلال خضراء متموجة وقرى صغيرة وأنهــار هادئــة وقلاع تشمخ من بين الأشجار... ولكن مع مرور القرن، أصبح

---

(1) يوهان لودفيك تيك (1773 - 1853).
روائي ودرامي وشاعر رومانسي ألماني أقام جسراً بين التنوير والرومانسية. يعبِّر في قصصه القصيرة عن الأحــداث الخارقة بموضوعية باردة مذهلة، كما وأنه كتب الروايات والقصص التاريخية القصيرة بنغمة واقعــية. مــن مسرحياته (كارل فون بيرنيك، 1795)، و(أوكتافيوس قيصر، 1854). كما وأنه نشر قصائد غنائية وترجمات لمسرحيات شكسبير (المترجم).

(2) نوفاليس (1772 - 1801).
روائــي وشــاعر رومانسي ألماني كانت حياته القصيرة مكرّسة لحب صوفي فون كاهن التي أصبحت خطيبــته بــيد أنها توفيت في الخامسة عشرة من عمرها. تلاشت إرادته في الحياة من بعد موتها وتوفّي بعــدها مباشــرة. تــدور أعماله القليلة والقيِّمة حول السنوات الخمس الأولى والأخيرة من حياته. له روايتان ناقصتان تفيدان بأن معنى الحياة والعالم الذي نعيش فيه موجود في أعماقنا ولا بد لنا من البحث عــنه، كمــا أن عصراً ذهبياً جديداً قادم لا محالة تبشر به قوة الشعر والفن. عبَّر عن إيمانه الرومانسي بالقوة المحفِّزة الكامنة في لغة الشعر. وتتلخّص ثيمة (موضوع) أشعاره في أن الموت هو المنفذ نحو الحياة الحقيقية ولحظة التجلي (المترجم).

(3) جوزيف إيخندورف (1788 - 1857).
روائــي وشــاعر غنائي ألماني درس القانون في هاله وهايدلبرغ وبرلين وتقلّد مناصب إدارية في الدولة البروسية بين 1816 - 1844. وعلى الرغم من أنه كان موظفاً حكومياً مرموقاً ورجلاً اجتماعياً بارزاً في برلين، فقد كان أعظم الشعراء الغنائيين الرومانسيين الألمان. اعتبر الطبيعة هبة من السماء، كما اعتبر هدف الإنسان البحث عن السعادة في الاستغراق الكامل في الجمال. ترجم عدداً من المسرحيات الدينية أما عمله النثري الرئيس فهو رواية قصيرة بعنوان (مذكرات شخص تافه 1826) (المترجم).

(4) إرنست ثيودور أميديه هوفمان (1776 - 1822).
روائي ومؤلف موسيقي ألماني درس القانون وتقلّد وظائف حكومية في المقاطعات البروسية. تمنّى دائماً أن يعيش حياة فنان، وفي العام 1808 أصبح مديراً للمسرح في بامبرك بيد أن الإفلاس أصاب المسرح. وقضى الــسنوات التــسع الأخيرة من عمره وهو يعمل قاضياً في برلين. وصل مرتبة بيتهوفن كمؤلف موسيقي رومانــسي وقدّم (دون جيوفاني) التي سبق وأن وضعها موزارت. وقد أثّر ذلك في إنتاج هذه الأوبرا حتى الأزمــنة الحديــثة. اشتهر بكتاباته التي استخدم فيها عنصر الكروتسك والغرابة على نحو لم يسبق له مثيل لأي كاتــب رومانسي آخر ولا سيما في قصصه القصيرة التي تحمل عنوان (التركة، 1817) بيد أن أعظم أعماله تظل بلا شك روايته الكاملة والوحيدة (إكسير الشيطان، 1823) (المترجم).

واضحاً أكثر أن هذه المناظر الطبيعية الحالمة ليس لها وجود حقيقي.

تقع أحداث قصص ئي. تي. أي. هوفمان - والمعروفة اليوم من خلال أوبرا أوفنباخ - في عالم يكاد يكون فنتازياً تماماً. لقد كان هوفمان ذاته شخصاً غير سوي أفرط في الشراب حتى مات. وهناك عدد كبير من الرومانسيين الذين كانوا يتعاطون المشروبات المفضلة أو مثل (دي كوينسي وكولردج) أدمنوا على الأفيون. وشاع الانتحار والجنون والموت المبكر. وببطء وصلت الأفكار الرومانسية خاتمة حزينة وهي أنه لا يمكن التوفيق بين العالم الواقعي والعالم المثالي وأخذت الأرض الموعودة تبدو كالسراب.

وفي الوقت ذاته كانت الرواية في فرنسا تتّجه اتجاهاً مغايراً تماماً. إن تأثير روسو وغوته كان كبيراً بيد أن فرنسا كانت تملك تراثاً آخر وهو الواقعية النفسانية. ففي وقت مبكر يصل إلى العام 1678 رسمت لنا رواية (Princesse de cleves) لمدام دي لافاييت[1] صورة مثلثة يتصرّف كل فرد فيها بحشمة بالغة وذلك بسبب إحساسهم بالضرورة الأخلاقية. وبعد قرن من ذلك وفي العام 1782 جاءت الرواية التي هزّت باريس وأحدثت نمطاً مغايراً من الرومانسية. لقد كتب رواية (العلاقات الخطرة) ضابط مدفعي يدعى شودرلو دي لاكلو[2] وهي تعالج

(1) مدام دي لافاييت (1634 - 1693).

روائية فرنسية مارست الكتابة في وقت لم تستطع فيه المرأة من المجاهرة بالتأليف. تزوّجت وهي في الحادية والعشرين من عمرها بضابط أرمل في الجيش الفرنسي يكبرها بثمانية عشر عاماً وأنجبت منه ولدين. كتبت ثلاث روايات، اثنتان منها تاريخية، أما الثالثة فهي رواية كلاسية، تركّز في رواياتها على مشكلة واحدة، لحظة واحدة من لحظات المغامرة خلال زواج سعيد وناجح على ما يبدو لثيمتها ما الذي يحدث عندما تحلّ بين زوجين عاطفة جديدة غير متوقعة؟ (المترجم).

(2) شو درلو دي لاكلو (1741 - 1803).

روائي فرنسي قضى الشطر الأعظم من حياته في الثكنات العسكرية ووصل إلى رتبة عميد في الجيش. تعتمد شهرته الأدبية على عمل أدبي واحد هو رواية (العلاقات الخطرة) المنشورة في 1782. وهي مكتوبة على طريقة الرسائل وترتبط بكلاسية القرن السابع عشر من خلال بنيانها المحكم وتركيزها على التحليل النفساني لمجموعة صغيرة من الشخصيات. والشخصية المركزية فيها مدام دي ميرتو التي تعي ذكاءها المتفوّق وتثور منذ طفولتها على حكانة المرأة المتواضعة في العالم الأرستقراطي الذي تنتمي إليه. فتكرس طاقاتها تحت ستار الاحترام للحصول على أكبر قدر ممكن من الحرية الحسية لنفسها، وتنقم من

بـــصورة تقرب من العلاج الإكلينكي ثيمة الغواية كوسيلة لقضاء الوقت. الغاوي هو فالمون: وغد أرستقراطي أما شريكته مدام دي ميرتو فهي أسوأ منه. وتصف لنا الـــرواية كيف يغوي فالمون امرأتين فاضلتين تلقى أحدهما مصرعها وينتهي المطاف بالثانـــية في ديـــر للراهبات. ويبدو أن لاكلو دهش للفضيحة التي أطلقتها روايته. ويشعر بعض النقّاد أن ذلك حدث لأنه كشف الغطاء عن المجتمع الفرنسي. بيد أن هـــذا غـــير محـــتمل. إذ إن السبب الحقيقي هو أنه تجرّأ في عصر الرومانسية على إحداث تراث من الواقعية القينية[1].

وفي العـــام 1807 وعندما كان الألمان يكتبون روايات تدور حول علاقات حـــب ســـامية، كان بنيامين كونستان[2] وهو شاب فرنسي نزيه تماماً فيما يخصّ الطبيعة الأنوية لدوافعه الجنسية. إذ يقع البطل أدولف في هوى خليلة كونت ألماني. ويعـــود السبب في ذلك إلى حدٍّ كبير، إلى كونها تعود لشخص آخر. ونراه يقع في غـــرامها رغبة منه في إقامة علاقة حب معها. وعندما ترفض عروضه يجعله كبرياءه الجـــريح يكره محاولاته. ولما يصبحان عاشقين يجد أنها أخذت تشعر بالسأم إزاءه. وعلـــى الـــرغم من ذلك يهربان معاً، ويصبح الارتباط متعباً. وعندما تكتشف أنه يـــريد التخلـــي عـــنها تموت محطّمة القلب. ويهتمّ كونستان، كما هي الحال مع لاكلو، في ذكر الحقيقة ذاتها بخصوص أقل مظاهر الطبيعة البشرية مثاراً للإعجاب.

ومـــن الطبيعـــي أن رواية مثل (أدولف) لا تدحض وجدانيات جان بول أو هـــوفمان.. إنهمـــا يهتمان ببساطة بالأوجه المختلفة للطبيعة البشرية - الهزء والأنا

مجتمعها عن طريق إفساد الآخرين ويساعدها في مخططاتها هذه شريك لها. بيد أن الرواية تنتهي بسقوط المتآمـــرين. إن وصـــف فساد المجتمع الأرستقراطي له غرضه كما يبدو، بيد أن الرواية تنتهي بسقوط المتآمرين. إن وصف فساد المجتمع الأرستقراطي له غرضه كما يبدو، بيد أن الرواية تشير فيما عدا ذلك إلى نهاية عدمية في تطبيق المبادئ العقلانية للقرن الثامن عشر (المترجم).

(1) القينية Cynical ذات طبيعة ساخرة لاذعة كما يقول أستاذنا في الترجمة جبرا إبراهيم جبرا (المترجم).

(2) بنيامين كونستان (1767 - 1830).

روائـــي فرنسي درس في أكسفورد وأدنبره ونشر كرّاساً في هانوفر يهاجم فيه نابليون وتوجّه بعد ذلك إلى لـــندن ونشر (أدولف) وهي رواية ممتازة ليس بسبب أسلوبها الرائع فحسب، بل لتحليلها النفساني للعواطـــف الـــتي تذكّرنا بعواطف المؤلف وعلاقته بمدام دي ستايل، عاد كونستان إلى باريس في العام 1818 واشتهر كقائد للمعارضة الليبرالية في البرلمان (المترجم).

الجنسية عند الأول والتطلعات المثالية عند الثاني، غير أن المشكلة هي أن الواقعية وخاصة عند الناس تبدو أكثر رسوخاً ومرونة من الرومانسية - ولا سيما لدى الناس الذين لا يستسيغون الهزء إسوة بنا جميعاً.

وعندما انهارت الرومانسية وتحوّلت إلى فترة انحطاط حزينة للهزيمة، استعادت الواقعية (أو الطبيعية كما أطلق عليها بعدئذ) قوتها وأصبحت وبطء التراث المهيمن في تاريخ الرواية.

وفي العام 1829 قرّر كاتب كان ينشر روايات رومانسية وجدانية تحت اسم أوراس دوسانتوبان أن يصدر رواية تحمل اسمه الحقيقي وهو أونوريه دي بلزاك (لم يحصل في الواقع على لقب دي بل أضافه بنفسه لأنه شعر أن الرجل النابغ لا بد وأن يكون أرستقراطياً). ورواية (البوم) واقعية تدور أحداثها في مقاطعة برتاني أيام الثورة الفرنسية. وهي أول جزء من أجزاء (الكوميديا البشرية) والتي بلغت إحدى وتسعين رواية وقصة عندما توفّى بعد ذلك بعشرة أعوام.

لقد اعتبر الكثيرون بلزاك أعظم الروائيين على مرِّ الأزمنة. والسبب الذي يجعل من أعماله فذّة إلى هذا الحدّ هو الإحساس بواقعيتها التامة. إذ مهما بلغت القصة من ميلودراما نراه يقصّها بأسلوب يصل اهتمامه فيه بالتفاصيل حداً يجعلك تصدِّق أنه تقرير صحافي حقيقي. وظهر أنه يحصل على متعة متساوية لدى وصفه ماكنة الطباعة أو إحدى المزارع أو إحدى غرف الرسم أو سوق تبادل العملات في باريس. ويستغرق قاموس بأسماء شخصيات بلزاك مجلدين اثنين ويجري سرد قصص حياتهم ومصائرهم في أكثر من أربعين رواية. وهكذا فإنه لم يقم أي روائي ببذل مثل هذه المحاولة بعزم كي يحدث عالماً كاملاً. ولكن رغم المظاهر، فإن بلزاك ليس كاتباً طبيعياً - وهي كلمة بدأت بالشيوع بعد موته - أو حتى واقعياً. إن هدف الطبيعة هو إظهار الحياة كما هي كالصورة. بينما لم يكن بلزاك مهتماً بالحياة كما يراها الإنسان العادي. كما لا يهتمّ إلا بالحياة التي رآها هو، أي ما هو غريب ومعقّد تعقيداً كبيراً وبطولياً فوق كل شيء. كان ينبغي إثبات أن المبتكر هو بروميثوس من نوع ما، ومبدع إلهي يسمو فوق جميع مخلوقاته ويستحضر عوالم وحقب بأكملها في الوجود. وهذا هو السبب في أن بلزاك لم يدرك صوراً ذاتية في

رواياتـــه - حتى ولا راستيناك، ذلك الشاب الريفي الطموح الذي يهزّ قبضته أمام بـــاريس ويـــتفوّه بالكلمات الهائلة: "إن القضية بيننا نحن الاثنين الآن". إن أعمال بلـــزاك كافة هي محاولته في إبداع صورة للذات ولإقناع العالم أنه كان مبدعاً وأن المبدعين يشبهون الآلهة.

عندما تشرع في قراءة بلزاك، فإن تأثير الواقعية يبلغ درجة هائلة. ولكنك تبدأ بعد عدّة مجلدات بملاحظة عدم الاتساق الموجود فيها. إن الأفراد في الحياة الحقيقية غالـــباً ما يقامرون ويربحون. وهم يختارون الفرد المناسب ويتزوّجون بسعادة وهم يناضلون من أجل الحصول على شيء ويربحون. وهم في الغالب يولون ثقتهم دون أن يتعرّضـــوا للخـــيانة ويقابلون الإحسان بالإحسان. ولكن قلما تحدث مثل هذه الأمـــور عـــند بلـــزاك. فإذا ما ربح المقامرون، فإن ذلك لا يحدث إلا لكي يقوم أبـــناؤهم بالسطو عليهم. إن المثاليين قلّما يكونون أقوياء إلى الحدّ الذي يسمح لهم فيه بالعيش، والقلة القليلة التي تنجح في ذلك - مثل الكاتب دانييل دآرثر - ما هي إلا شخـــصيات مسطّحة. وفي عالم بلزاك المظلم، نجد أن أفضل ضمان للنجاح هو الأنوية الخدرة.

وباختصار ينفذ إلى (الكوميديا البشرية) جو من التشاؤم وهو كما يبدو تعبير عـــن مزاج الفنان. وتوجد نزعة تدمير ذاتية معينة عند بلزاك. فهو مهووس بالمركز الاجتماعـــي ومـــبذّر إلى حدٍّ بعيد. إذ كان يشتري أعداداً كبيرة من العصي ذات الـــرؤوس الذهبـــية والأثاث النفيس. ولما لم تحقّق رواياته ذلك الرواج الهائل الذي حقّقه دوماس أو هوغو، فقد استمرّ يكتب طيلة الليل حتى مات من فرط الإجهاد. ونجد مرة أخرى التناقض الذي دمّر الرومانسية وبدأت معه الرواية تسير على طريق الانهيار الطويل والبطيء: وهو الإيمان بأن الإنسان إله مرتبط بتشاؤم مدمِّر للذات. ويرتكـــز الأدب، مـــثله مثل الطبيعة، على مبدأ البقاء للأصلح والمتشائم غير مزوّد بأسلحة البقاء تزويداً مثالياً.

* * *

كـــان بلـــزاك لا يـــزال حيّاً في اليوم السادس من آذار/مارس 1848 عندما تـــناولت شابة تدعى دلفين دولامار جرعة قاتلة من الزرنيخ. إلا أن بلزاك لم يعش

طويلاً كي يرى تأثيرات فعلتها الهائلة.

كانـــت دلفين ابنة فلاح يعيش قرب الروان. والتقت وهي في السابعة عشرة مـــن عمـــرها بطبيب شاب يدعى دولامار - وهو أرمل - ووافقت على عرضه بالـــزواج. وســـرعان ما أصابها الملل لكونها زوجة طبيب ريفي - بل هو طبيب متواضع نوعاً ما. فقد حلمت بحياة رومانسية مثيرة في المدن، وأخذت تنفق أموالاً طائلـــة علـــى الملابس. ومارست الحب لأول مرة مع أحد الجيران. كانت جميلة ورشيقة، ولما أدرك رجال المنطقة أنها فريسة سهلة أخذوا يحومون حولها. فاتخذت لها سلسلة من العشاق - ربما يصل عددهم إلى عشرات - بيد أن أحداً من هؤلاء لم يظل معها لفترة طويلة. وقد أصابها الإفلاس العاطفي بعد مضي تسعة أعوام على هـــذه الحال. أما زوجها الذي لم يكن يدري بما يدور، فقد كان على شفا إفلاس مـــالي. ولمـــا دمّرها الإشفاق على ذاتها، تناولت الزرنيخ وقضت نحبها في غضون ساعات. كانت في السابعة والعشرين من العمر وأصيب زوجها الذي كان يعبدها بالصدمة جرّاء موتها. ولما اكتشف حجم ديونها وتفاصيل حياتها الغرامية، أضحت صدمته أكبر من كل شيء. فانتحر تاركاً ابنته الصغيرة في رعاية أمه.

وبعـــد ثلاثـــة أعوام من موت دلفين - وسنة واحدة من موت بلزاك - زار شـــاعر شاب يدعى لوي بويه[1] أرملة أحد الأطباء وتعرف بمدام فلوبير في (ري) عـــند (روان). والتقـــى في ذلك المكان بأم زوجة دلفين وعندما خرجت السيدة العجـــوز الحـــزينة شرحت مدام فلوبير القصة لبويه. وبعد بضعة أعوام جعل بويه يقـــضي عـــصر أحد الأيام مع ابن مدام فلوبير واسمه كوستاف في حديقته، وكان فلـــوبير يشكو من أنه شعر بإصابته بالجدب الفني. وسأل بويه: لِمَ لا تكتب قصة دلفين دولامار؟

لم يكن فلوبير يحلم في الواقع بأن يأخذ الأمر على عاتقه. إذ كان يحب كتابة

---

(1) لوي بويه (1822 - 1869).
شاعر ودرامي فرنسي اشتهر لكونه رفيق عمر فلوبير. حقّق بعض النجاح في مسرحياته وكتب القصائد الـــتي تـــدور حول المواضيع التاريخية والعلمية منها قصيدة حول روما في عهد الإمبراطور كومودوس وأخرى حول العصور الجيولوجية للأرض (المترجم).

المواضيع التاريخية والرمزية. بيد أنه كان ساخطاً تماماً على نفسه وأعماله ورأى فائدة الانضباط الذاتي الذي يمكن أن يستتبع مثل ذلك العمل. فشرع يبحث الموضوع بعناية ثم قدم ببطء وعذاب (صرح مرة أي بمجذاف ثقيل هو القلم)، مدام بوفاري في الأعوام الخمسة التالية. وبلغ حجم المخطوطة الأصلية ألفي صفحة، إلا أنه خفّض من عدد الصفحات إلى أقل من خمسمائة صفحة وذلك عبر مجهود أخير من الانضباط الذاتي الذي لا يرحم.

ظهر الكتاب كمسلسل في العام 1856، وأصاب فلوبير الذهول جرّاء الفضيحة. كما ألغى عشرات المشتركين بالمجلة اشتراكهم لذلك. وقال النقاد إن الكتاب افتراء على المرأة الفرنسية، وانتابهم الشك فيما إذا كانت توجد مثل هذه النساء على الرغم من أن إيما بوفاري لم تتّخذ لها إلا عشيقين اثنين فقط. وقدّمت طلبات إلى الحكومة لقمع الكتاب، وقبض على فلوبير واثنين من الناشرين وقدموا للمحاكمة بتهمة نشر كتاب بذيء ومضاد للدين. إلا أن الحاكم رفض النظر في الدعوة لعدم ثبوت الادعاء.

إذا كانت (مدام بوفاري) رواية رائعة، فذلك أمر لا يمكن أن تكون فيه ريبة. وفي الوقت ذاته، فإن الأخلاقيين الساخطين كانوا على خطأ بالتأكيد. واقعية فلوبير الفوتوغرافية مؤثّرة، بيد أن الغرض الذي استخدمه من أجل ذلك ليس مثيراً للكآبة فحسب، بل وفي معنى خاص غير صادق. إن (مدام بوفاري) قد لا تكون افتراءً على المرأة الفرنسية، ولكنها افتراء على الطبيعة البشرية. وعند هذه النقطة، فمن الضروري توضيح المبدأ العام حول الفن. فمما لا شك فيه أن فلوبير كان سيحتج على أن عمله لا يمكن أن يكون افتراءً على أي شيء لأنه مجرّد عرض مباشر للواقع كالصورة (إنني أبغي أن أكون مصوّراً جيداً وهي قضية لا تختلف بالنسبة لي سواء سلّطت عدستي على غروب الشمس الجميل أو على رجل يموت بمرض الجذام...).

إلا أن هذا تبرير خاص. إذ حتى المصوِّر نفسه يختار موضوعه طبقاً لما يهمّه. كما يوجد اعتراض آخر. إذ عندما يمثّل شخص أمام المحكمة فإنه يوكل محامٍ للدفاع عنه بالإضافة إلى المدّعي العام لضمان العدل. فإذا ركّز المصوِّر عدسته على مثل هذه البقعة الصغيرة بحيث لا نرى إلا أسوأ جانب من الطبيعة البشرية، فهو

إذن بالنتيجة كالمدّعي العام الذي يستبعد الدفاع كلياً.

ونجد في (مدام بوفاري) أن شارلز دي بوفاري هو الضحية. وإذ نأخذ بمراقبة ازدياد انحدار أيما وأنويّة عشاقها وضعفهم، فإن ذلك أشبه بقيام فلوبير بضرب شارلز برفق وهدوء بإحدى الهراوات. ويصبح الأمر مثيراً للقرف قليلاً. إذ إن إصراره على أنه لا يهدف إلا إلى مجرد إحداث احتمال فني يزيد الطين بلّة. إننا لا نعترض بطريقة ما على تضمينات بلزاك من أن المبدع سوبرمان بروميثيوسي. ولكن ثمّة أمراً بغيضاً إلى حدٍّ غريب في إصرار فلوبير على أنه هادئ ومتجرِّد في الوقت الذي يساهم فيه حقاً في نوع من السادية.

ويؤدِّي هذا كله إلى توضيح مبدأ آخر. إن معظم الحديث الدائر عن التجرّد الفني هو حديث مضلّل. ولا يستطيع أي كاتب أن يصوِّر العالم كله - حتى لو قام ببذل محاولة تستحق الإكبار كما فعل بلزاك. إن كل ما يستطيع القيام به هو تقديم (أمثلة نموذجية) كما هي الحال عندما يسمح لك البقال بتذوّق قطعة من الجبن. ولكنه في الوقت الذي يقدّم لك فيه قطعة الجبن مغروسة في نهاية سكينه، فإنه يوحي بوضوح أن مذاق هذه القطعة يشبه مذاق بقية الجبن الموجود في النضد. وينطبق الأمر نفسه على الروائي. إذ بينما يقدّم لك (شريحة من الحياة) يعطيك فهماً ضمنياً، وهو أن هذا المذاق يشبه إلى حدٍّ كبير أي شيء آخر يمكن أن يقدّمه لك.

وهذا ما كان يقصده الناقد ماثيو أرنولد عندما قال إن الأدب هو (نقد الحياة) - لقد ذكر ذلك في معرض حديثه عن الشعر في الواقع، ولكن الأمر نفسه ينطبق على مجمل الأدب - ويقدّم ذلك إلى القارئ بمضمون هو: هكذا هي الحياة.

لا شك في أن فلوبير كان نزيهاً حسب مفاهيمه. كان عملاقاً طيباً لإنسان أحبَّ الطعام والصداقة والنساء غير أنه افتقر إلى الثقة بالنفس وسعة الرؤيا اللتين كان بلزاك يتمتّع بهما. حيث نجد وراء كماله الفني هواجس أساسية حول قيمة الفن الحقيقية أو أهميته. وقد ينبع هذا من التناقض القائل إن البشر لا يقيمون إلا ما يناضلون من أجله. و لم يواجه فلوبير الثري أية عقبات عندما قرّر أن يصبح كاتباً. ولهذا، وعلى وجه العموم، يجوز النظر إلى مدام بوفاري باعتبارها تمثّل عرضاً دقيقاً

نوعاً ما لأفكاره حول البشر والوجود البشري. فقد كان يؤمن أن الرجال يمتازون بضعف النفس والأنانية في الأساس ولا سيما الفنانون، كما تميل النساء إلى الخضوع والانصياع لعواطفهن.

غير أن (مدام بوفاري) أصبحت إنجيلاً لأجيال من الكتاب الشباب: زولا والأخوين كونكور وموباسان ودوديه وهويزمان[1]. وتبيّن أن (الأسلوب التوثيقي) هو الترياق الكامل للرومانسية (وقد حملوا جميعاً الأفكار الرومانسية) حيث يوجد ما يضمن لك أقوى تأثير فني وذلك بالكتابة عن الفسق والفجور والبؤس الإنساني وفي الوقت ذاته تقدّم هذه الموضوعات بواقعية تبلغ حداً يجعل كل من يعترض عليها يتّهم بأنه أساء فهم الموضوع برمته. وبدأ الأخوان كونكور عقيدة المدرسة الطبيعية برواية (جيرميني لاسيرتو) وهي قصة خادمة تدمِّر نفسها بواسطة الشراب والفسوق. وقد كانت خادمة للأخوين كونكور في الواقع (وكان الاثنان منشغلين تماماً حتى إنهما لم يلاحظا حياتها المزدوجة) ولهذا استطاعا أن يحاججا في أن تلك المادة هي موضوع وثائقي أصيل.

وفي العام 1880 اشترك خمسة من الكتّاب (الطبيعيين) بكتابة مجلد من القصص القصيرة بعنوان (أمسيات ميدان). وميدان هو بيت زعيم المجموعة إميل زولا. وقد ضمّت المجموعة قصة (بول دوسويف) التي جعلت من كاتبها غي. دي. موباسان مشهوراً. كان موباسان وزولا بلا شك أكثر موهبة من بقية كتّاب هذه المجموعة من الطبيعيين. كان الاثنان مهووسين بالجنس - لأن زواج زولا لم يكن موفّقاً، ولأن موباسان كان شبقاً على أية حال. أما بالنسبة لرشاردسن، فإن الهوس الجنسي كان يسيطر على موضوع معظم روايات وقصص هذين الكاتبين. فقصص موباسان حافلة بفتيات يجري إغواءهن ومن ثم هجرهن، بينما تحتوي روايات زولا على نسبة عالية من الفجور والاغتصاب، وقد اتهمهما النقاد بالخلاعة وأودع ناشر

---

(1) جورج شارلز هويزمان (1848 - 1907).

شاعر وروائي فرنسي من أصل هولندي رسّخت قصائده النثرية الأولى مكانته مع زولا والطبيعيين. أثار نمط البطل الحسّاس جداً والمثال والجمالي أوسكار وايلد وأشياعه. من رواياته (الكاتدرائية، 1898)، و(في الطريق، 1895) وكتب في النقد الأدبي أيضاً (المترجم).

زولا الإنكليـــزي السجن. وتبيّن أن من المؤلفات التي شجبت ذلك - وهو كتاب (الانحـــلال) الـــصادر في العام 1895 للدكتور ماكس نوردو - كانت تعبِّر عن سخط القرّاء الأخلاقي في شتّى أرجاء العالم وقد ترجم إلى عشرات اللغات.

بيد أن النقاد الذين اتّهموا الكتّاب الطبيعيين بالخلاعة أساؤوا فهم الموضوع إذ كـــان الغـــرض مـــن الخلاعة كما رأينا عند موباسان وزولا توسيع رقعة الرواية والسماح لها بوصف أي جزء من أجزاء الحياة يهمّهما أمره وليس مساعدة القارئ في تحقيق اللذّة. وهذا أمر مشروع بما فيه الكفاية. إلا أن النقد الحقيقي لهما ينبع من المبدأ الذي أوضحته قبل عدة صفحات وهو مبدأ (الأمثلة النموذجية) حيث إن ما يوحي إليه زولا تقديم نموذج للحالة البشرية يشبه نموذج حب روميو وجولييت أو غيرة عطيل على ديزدمونة. وربما ينكر زولا أن تلك حالة نموذجية وسيرد قائلاً إن ذلـــك لا يحـــدث إلا في أماكن معينة من الريف الفرنسي. ولكننا إذا ما تمعّنا في أعمـــال زولا بدءاً بـــ (تيريز راكان) - وهي دراسة رائعة عن القتل والفجور - وانتهاءً بـــ (الحقيقة)، فإننا سنجد أنه يبدو على الدوام شاهد ادعاء ضد الحياة ولا يحاول أبداً تقديم الدفاع. صحيح أنه يؤمن بالعدل الاجتماعي وأن اهتمامه بالمعاناة البـــشرية هـــذه هو الذي جعل (جرمينال) رواية رائعة. بيد أن وجهة نظره العامة حول الوجود البشري لا تزال كما هي: الوجود مأساوي وعبثي. وهو يزعم، مثل فلـــوبير، إنه مراقب محايد للوجود البشري في الوقت الذي لا يقدّم لنا فيه إلا جانباً واحـــداً مـــن القضية. لقد كان حرياً بماكس نوردو أن يهاجمه على أسس منطقية وفنية وليست أخلاقية. أراد أن يُسمح له بوصف (الحياة برمّتها) من أجل أن تعود الفائـــدة على الرواية وعلى الفن عموماً كما يظهر. ولكن على الرغم من أنه فعل ذلك بلا وجل متحمِّلاً أقسى الهجمات (مما جعله أكثر الكتّاب رواجاً خلال ذلك) فـــإن عملـــه يفقد قوته وإقناعه بدلاً من كسبهما. ويبدو أن هناك بعض الخلل قد حدث في الحساب في مكان ما.

ولأن موباســـان يعتبر أفضل من زولا كفنان فإن أعماله تساعدنا على رؤية مكمن الخلل بالضبط. ويبدو أن قصته المبكرة (بول دوسويف) - التي تكشف عن المعاملـــة القاسية التي تلقاها مومس طيبة على يد ناس "محترمين" - وروايته المبكرة

(حـــياة امـــرأة) تطفحان بتعاطف مع المعاناة. إذ يتعيّن على بطلة (حياة امرأة) أن تتحمّل زوج وضيع وخائن وابن جاحد. وعلى الرغم من ذلك، وعند النهاية، تعلّق إحـــدى الخادمـــات عندما يقدّم لها طفل الابن فتقول: "إن الحياة ليست حلوة أو رديئة بالدرجة التي يعتقدها الناس". ويبدو أن موباسان يحاول بذل جهود للإطاحة بأكبر قدر ممكن من الحياة، ولأن يقدّم الدفاع بالإضافة إلى الادعاء. ولكنه بعد أن حقّـــق نجاحـــاً طيباً توقف عن بذل هذا الجهد وشرع بالتعبير عن مزيد من ردود أفعالـــه الطبيعية إزاء الوجود. ولما كان اهتمامه الرئيس يتركّز على موضوع الجنس (إذ عـــاش لفترة في ماخور وأُصيب بالسفلس)، فإن الإغواء يلعب حقاً دوراً مهماً في مـــؤلفاته. أما روايته الثانية (الصديق الجميل) فهي عبارة عن فنتازيا تحقيق الحلم حـــيث يـــصل صـــحافي وسيم فارغ الرأس إلى قمة الوظيفة بفعل الحظ وجاذبيته للنساء. لم يكن لديه وازع، فقد أغوى زوجات أصدقائه ونام مع ابنة المالك بنشوة تتساوى ونومه مع أمها. وهذه ليست صورة مستهجنة للنذالة، إذ تشعر أنه يحمل الاتجـــاه القائـــل إن النـــساء فريسة طبيعية للرجال - بسبب ميهلن إلى الانصياع لعواطفهن انصياعاً أعمى - وإذا ما خانهن أحد ما، فذلك هو مستقبلهن.

وفي الـــرواية التالـــية (جيل أوريول) - وربما كانت الأفضل - يصبح ذلك الموضوع واضحاً جداً. فهي تدور حول مطاردة امرأة شابة متزوجة وإغوائها على يـــد صديق شقيقها. وعندما تحمل منه، يفقد اهتمامه بها. ومع ولادة طفلها تفقد هـــي الأخرى ولحسن الحظ اهتمامها به. فمن الناحية الأولى، نجد أن الرواية تمثّل قطعة من الملاحظة المتجرّدة الهادئة في الاختلاف العاطفي بين الجنسين. وكان حرياً بموباسـان أن يـــزعم بلا عبث أن الرواية كانت وثيقة علمية. غير أنه من الواضح أيـــضاً أن موباسان يستمتع بفنتازيا الغواية ويشعر بأثر متعة سادية في تفوق الرجل الجنـــسي على المرأة. ولهذا تفتقر الرواية إلى التجرد الصادق. وتشعر أن الرواية لم تمـــنح موباسان تبصراً أعمق (إذ إن الرواية أولاً وقبل كل شيء ليس الغرض منها تقديم المتعة للقارئ فحسب، بل إنها وسيلة تساعد الكاتب على هضم تجربته).

وتكـــشف الروايات الباقية عن تحطُّم موباسان التام. وهو تحطُّم لم يكن ناجماً عـــن مـــرض الـــسفلس بقدر ما كان ناجماً عن فقدانه الاتجاه الفني. ويجب أن لا

تؤخّـــرنا روايـــة (بيير وجان) - وهي رواية تدور حول المنافسة بين أخوين وتأثير ذلـــك على أحدهما لدى اكتشافه أنه ابن عشيق أمه. أما رواية (قلبنا) فهي دراسة أخـــرى حول العبودية الجنسية - ولكن من الزاوية الأخرى الآن - عبودية الرجل للمرأة. فالبطل فنان محب للفنون يحضر معرضاً تقيمه أرملة جميلة. وعلى الرغم من مقاومته، فإنه يقع في هواها. ويصبح الاثنان عاشقين غير أنها هي التي يصيبها التعب مـــنه، فيعزي نفسه بأن يغوي إحدى الخادمات التي تعبده وتعيش معه كخليلة. إلا أنهـــا تـــدرك أنه لا يحبها بل أنه ما أن تدعوه الأرملة ثانية حتى يندفع عائداً إليها. وهكـــذا تنتهي الرواية - على أمل أن تدوم عبودية البطل وتدوم تعاسة الخادمة.. حسن، تلك هي الحياة وهو ما يبدو أن موباسان يريد قوله.

أما الرواية الأخيرة (بقوة الموت) فهي كارثة، إذ نجد رساماً ناجحاً في علاقة حب مع كونتيسة متزوجة منذ عدة أعوام، ثم يدرك يوماً أنه يحب ابنتها. كان من الجائز أن تكون الرواية ممتعة لو أن موباسان أظهرهما وقد أصبحا عاشقين. إلا أنه بـــدلاً من ذلك، نرى الرسام يقضي الليالي الطويلة بلا نوم وينتابه عذاب أخلاقي حـــتى لحظـــة مصرعه في حادث على الطريق. ولم يمضِ وقت طويل على إكمال موباسان تلك الرواية حتى توفي وقد أصابه الجنون.

إننا نستطيع أن نرى الآن الخلل الذي حلّ بحياة موباسان ككاتب. لقد كان علـــى الـــدوام ساخراً وواقعياً يركّز عدسته على جانب صغير من الحياة البشرية. وعلى الرغم من ذلك، فإن القصص والروايات الأولى تتمتّع بتألق وتوهج اللوحات الانطباعـــية "ليست الأمور على ما يرام إلى الحد الذي يؤمن به المتشائمون". فعلى الـــرغم من القسوة، وعلى الرغم من الأنوية البشرية والضعف البشري، فإن الحياة مـــثيرة إلى أقصى الحدود. ويبدو أنه كان يتّجه نحو نوع من التأكيد الصوفي، وبعد هـــذا يطلـــق العنان لأهوائه ويسمح لنفسه بالانغماس في تفاصيل الإغواء وتنتابه مسحة من السادية.

أما الآن فقد أصبح مشغولاً تماماً بالقسوة والضعف والأنوية. إنه لا يعرف ما يفعل بالبطل حال انتهاء مشهد حجرة النوم. ولهذا يفترض العاشقان دون ألم كبير في (جـــبل أوريول)، ويظلان متشابكين وواقعين في الشرك إلا أنهما في حالة حزن

أساساً. وفي (بقوة الموت) لا يتمكّن حتى من شد عزمه لكتابة مشهد الحجرة لأنه لا يستطيع أن يرى الآن أي حل.

مـــا هو الخلل؟ بعد رواية (حياة امرأة) توقف عن محاولة إيجاد حل للمشكلة الـــتي كانت كامنة في مجمل اتجاهه نحو الوجود الإنساني. إن أية رواية تستمدّ قوهّا مـــن صـــراع الروائي مع المشكلة. وحالما يتوقف هذا الصراع، فإن الروائي يبدأ بالمـــوت فنياً. إننا نستطيع أن نرى أن الدافع الذي أدّى به إلى كتابة (بقوة الموت) هـــو نـــوع مـــن الفضول الواهن. ترى ماذا يشبه الأمر إن أصبحت عشيقة ابنة خليلتك؟ - ولكن قبل أن تصل الفنتازيا في تطورها إلى منتصف الطريق، يكون قد فقد اهتمامه.

* * *

وفي ميـــسورنا أن نرى الآن وفي ضوء مصطلحات دقيقة جداً السبب الذي دفع بالرواية إلى الانهيار. فقد بدأ الأمر بأن منحت بعداً جديداً في الحرية الإنسانية. وتمّ التعـــبير عـــن مشكلة الحرية تعبيراً واضحاً حتى عند رشاردسن عندما يعلن لا فلـــيس أن كـــل مـــا يهمه هو (إرادتي الإمبراطورية ومتعتي)، ويتردّد هذا في كل الأعمـــال الرئيسة للرومانسية ابتداءً بـــ (إيلويز الجديدة) وانتهاءً بالجزء الثاني من (فاوســـت) لغـــوته. إلا أن مشكلة الحرية تثير أيضاً مشكلة ما نريد أن نفعله بهذه الحرية. إن فاوست يستدعي الشيطان لمساعدته في الحصول على الحرية. ولكن كل مـــا يفعله عندما يحصل عليها هو إغواء فتاة قروية. ثم جاء الآن (الواقعيون) وكان لأعمالهم من العمق والإقناع مما جعلها تبدو وكأنهم سيصيبون النجاح حيث أخفق الرومانسيون. وبشكل أو بآخر، استمرّت الواقعية لفتح عالم الأدب. ولكنها بحلول العام 1900 كانت قد تحوّلت إلى مرارة وعلقم. إذ أية فائدة ترجى من رفع المرآة لإظهار الطبيعة إذا كانت الطبيعة التي تعكسها تعجّ بالفوضى واللامعنى؟

وفي إنكلتـــرا كان انهيار الرواية أقل وضوحاً. ويعود السبب في ذلك إلى أن الـــروائيين الإنكليز أقل تجريبية وطموحاً من نظرائهم الأوروبيين. لهذا السبب كان فـــشلهم أقـــل ظهوراً. وقد قام كاتب أسكتلندي يدعى ديفيد ليندساي بتقسيم الـــروايات تقـــسيماً مناسباً إلى تلك التي تصف العالم، وتلك التي تحاول تفسيره.

وينتمـــي الروائيون الإنكليز باستثناءات قليلة جداً إلى الفئة الأولى. فقد كانوا دائماً مبهورين بسطح الحياة وتعقيدها لا أكثر. وأنتج رسام إنكليزي يدعى وليم فريث قطعة هائلة تدعى (يوم الدربي) تمتلئ بمئات الأشخاص والجياد ومن الممكن أن ينظر إليها كرمز للرواية الإنكليزية في العصر الفكتوري: جين أوستن والأخوات برونته وديكنـــــز وثاكري وترولوب وجورج إليوت وميريدث وجسنك وجورج مور وتوماس هاردي... فإذا ما اعتبرنا رواياتهم بانوراما واحدة فإنها أدق الأوصاف التي جرت كتابتها عن حقبة من الزمان.

وبالإضـــافة إلى ذلـــك، فـــإن (الكوميديا البشرية) لبلزاك نفسها تبدو ضيقة ومحـــدودة. ولكنـــنا إذا نظرنا إلى هذه القائمة من الأسماء لوجدنا أيضاً علامات الانهيار البطيء. إن ألوان جين أوستن برّاقة وهادئة، وألوان ديكنـــز قاتمة، وألوان تـــوماس هـــاردي كئيبة كالرعد. وبدا أن الحيوية أخذت تتلاشى وبحلول أواخر عـــشرينات القـــرن العشرين تبيّن بشكل واضح أن الروائيين الذين واصلوا الكتابة علـــى النهج الفكتوري - أرنولد بينيت واج. جي. ويلز وجون غالزوورذي - لا يملكـــون مـــا هو أكثر للتعبير عنه في أعمالهم. وبدا وللحظة من الزمن أن أعمال الروائيين التجريبيين الشباب - جيمز جويس وأولدس هكسلي ودي. اج. لورنس - كانـــت تـــشير إلى أن الـــرواية قد استعادت شيئاً من حيويتها السابقة. بيد أنه وبحلـــول العام 1940 أصبح واضحاً أن الأمل كان سابقاً لأوانه. إذ توفّي لورنس وســـقط جـــويس في شباك اللغة في (سهرة فنيغان). أما هكسلي فقد أخذ يكرِّر نفـــسه. ولم يغامر الشك أحد في أن الرواية وصلت إلى نهاية المطاف كشكل من الأشكال الأدبية.

وكحاشية لهذا الفصل، فإنه من المفيد أن نلقي نظرة قصيرة عن تاريخ الرواية الروســـية لأن نـــشوءها وسقوطها كانا هائلين. فالروس هم آخر من وصلوا إلى الـــساحة الأدبـــية جرّاء القمع السياسي وبالكاد نكون قد بالغنا إذا قلنا إن الأدب الروسي ظهر إلى حيِّز الوجود برواية بوشكين (يوجين أونجين) في العام 1833. إن هـــذه الـــرواية المكتوبة شعراً تعتبر عملاً رومانسياً منتفخاً تماماً ومتأثراً تأثراً هائلاً ببايرن. وتدور حول شاب أرستقراطي يشعر بالسأم، وهو يشبه أوبرمان من حيث

إنه لا يدري ما يفعل بنفسه. وتقع فتاة شابة تدعى تاتيانا في غرامه بيد أنه يرفضها وبعد عدة أعوام يراها ثانية ويقع هو في غرامها. وفي هذه المرة ترفضه هي. كان الروس قد أمسكوا بزمام المزاج الأوروبي في اليأس الرومانسي تواً. ومضى على موت بوشكين - إذ لقي مصرعه في مبارزة - خمسة أعوام عندما ظهرت أول رواية روسية عظيمة وهي (الأرواح الميتة) لغوغول في العام 1842. وهذه الرواية على غرار أعمال ديكنز تماماً، إذ تظهر معايب ومثالب كسل سكان الأقاليم الروس وضعفهم. كما أنها عبّدت الطريق أمام دراسات دقيقة عن السأم واللاجدوى في الأقاليم. وفي رواية (أوبلوموف) لغونشاروف[1] لا يستطيع الرجل النبيل الشاب والمثالي الإقدام على فعل أي شيء. فيغرق في الخمول ويضحي بليداً. وتظهر رواية (أُسرة كولوفليوف) لشيدراين الوجه الآخر للعملة: انهيار إحدى الأُسر من ملاك الأراضي الماديين تماماً والذين لا يفكّرون إلا في المال.

لقد بدأ العصر الذهبي للأدب الروسي حوالى العام 1850 بمغامرة تولستوي ودستويفسكي وهما أعظم الروائيين في الأدب العالمي. الكاتبان من طراز (المفسرين) وليس (الوصفيين). بل إن تولستوي كان أول روائي يطرح بكلمات عديدة الأسئلة: (من أنا؟) و(لِمَ أنا هنا؟) و(ما هو الهدف من الوجود الإنساني؟) ويسأل أبطاله - بيتربيزكوف والأمير أندريا في (الحرب والسلام) وليفن في (أنّا كارينينا) أنفسهم هذه الأسئلة. ومن الغريب أن حلول تولستوي تقترب من حلول روسو: وهي العودة إلى البساطة وهو هاجس بالحياة القروية والتعليم البدائي وأركان العهد الجديد. بيد أن أعماله اتّصفت بالعمق ذاته الذي افتقر إليه الروائيون الفرنسيون. فرواية (أنّا كارينينا) تحتوي على موضوع يشبه في الأساس موضوع رواية (مدام بوفاري)، وينتهي الأمر بالبطلة الزانية إلى الانتحار. ولكنها تضمّ ذلك

---

(1) إيفان ألكزاندور فيتش غونشاروف (1812 - 1819).
روائي روسي من عائلة ثرية تمتهن التجارة درس في جامعتي موسكو (1831 - 1836) وبترسبرغ (1837 - 1852) وقضى معظم حياته موظفاً حكومياً. نشر ثلاث روايات هي: (قصة شائعة، 1847)، و(أوبلوموف، 1859)، و(الحرف، 1869). قضى حياة رتيبة لم تتخلّلها إلا رحلة إلى اليابان. كان يرى التناقض القائم دائماً بين المذهب التقليدي والمذهب الواقعي، وقد عبّر عن هذا التناقض في قصصه الثلاث الآنفة الذكر ولا سيما (أوبلوموف) التي تعتبر إسهاماً روسياً مهماً في الأدب العالمي (المترجم).

الجـــو الخانق والقاسي قليلاً. إذ يلوح فيها نسيم يهبّ في أرجاء كتب تولستوي. ولكـــن اهـــتمامه (بحل) مشكلة الوجود الإنساني يؤدّي به إلى أن يصبح مهووساً هوساً متزايداً بالأخلاق حتى نهاية عمره. فالحيوية مفقودة في (البعث) وهي رواية تدور حول توبة فاسق والفتاة التي ضلّلها.

أمـــا دستويفـــسكي فكان أكثر هوساً من تولستوي إذ لم تعرض لنا مشاكل المـــصير البـــشري والحرية والخير والشر بوضوح أكبر مما قامت به رواياته. فرواية (الجريمة والعقاب) تنويعات لموضوعة (اللصوص) لشيلر: هل يملك الإنسان الحق في ارتكاب الجرائم تحت ستار الحرية الأخلاقية؟ ولسوء الحظ كان دستويفسكي نفسه عصابياً محمّلاً بالخطيئة وهو أمر يضرّ برجل يكتب عن مشكلة الحرية. إذ يعني هذا أن لأبطاله دافعاً في إغراق أنفسهم من خلال المعاناة.

وهكذا تنتهي على سبيل المثال رواية (الإخوة كارامازوف) بتناقض مفاده أن الإنسان البريء مستعدّ لتحمُّل حياة السجن لأنه يشعر بالإثم جرّاء كراهيته لوالده الذي يبعث على الاشمئزاز تماماً. لقد اقترب دستويفسكي أكثر من أي روائي آخر مـــن فهم القضية الأساسية في الحرية الإنسانية، إلا أن مازوكيته تميل به إلى اعتبار المعاناة الجواب الأخير.

واســـتمرّ الروائيون الروس من بعد دستويفسكي في الانشغال بهذه المشاكل المـــتعلقة بمعـــنى الوجود الإنساني. بيد أنهم بافتقارهم إلى خاصية الهوس القريبة من الجـــنون الـــتي يتمتّع بها، فإن حلولهم تميل إلى السلبية. فهناك جيخوف الذي تبيِّن قصـــصه ومسرحياته الناس الشرفاء وقد سقطوا في فخ السأم والإحساس باليأس. وهـــناك أيضاً ليونيد أندرييف[1] وهو كاتب متشائم تشاؤماً وحشياً تريد قصصه

---

(1) ليونيد نيقولا يفيتش أندرييف (1871 – 1919).

روائـــي وكاتب روسي ولد لأبوين من الطبقة الوسطى ودرس كي يصبح محامياً. نشر أول قصصه في العـــام 1895 وأصـــبح من الكتّاب الأكثر رواجاً. بيد أن شهرته وموهبته تدهورا بعد العام 1908. انصبّ اهتمامه الرئيس على الحالات الباثولوجية (المرضية) كما في (فكرة، 1902)، والهوس الجنسي في (الهـــوة، 1902)، والانتحار. أعماله متأثرة بدستويفسكي وتولستوي غير أن الأسلوب البلاغي الرنّان والنغمة الهستيرية يفسدان الكثير من أعماله الأدبية. وتكشف أفضل قصصه (الحاكم، 1906) عن قوة هائلـــة في التعبير والإبداع الأدبيين إذ يصف لنا الساعات الأخيرة من حياة موظف ينتظر الإعدام. أما

الرائعة أن تعبِّر عن أن الحياة الإنسانية لا معنى لها وأنها عبثية (بالمعنى الذي استخدمه الوجوديون بعد ذلك). وهناك أيضاً ديمتري ميرزخوفسكي[1] الذي كان أشبه بمتصوف ديني تسيطر عليه تناقضات الوجود الإنساني - الروح والطبيعة، المسيح والمسيح - الضد، الحقيقة والوهم. وتستحق رواياته التاريخية عن جوليان المرتد وليوناردو دافنشي وبطرس الأكبر مزيداً من القراءة، بيد أنه ظلّ أسير تناقضاته و لم يتوصل إلى أي حل.

وظهر لفترة من الزمان أن ميخائيل أرتسيباشيف سيصبح إحدى القوى الكبيرة في الأدب الروسي. حيث اجتاحت روايته (سانين) في العام 1907 روسيا بما تضمنته من تبشير بالحصول على المتعة الحسية الصحية والحرية النيتشوية من خلال الأخلاق. وبينما يقف بطلها على حافة قبر صديق له انتحر يعلّق بنشوة: "لقد نقص العالم أحمق آخر". بيد أن المؤلف وجد من المستحيل أن يتطوّر إلى ما هو أبعد من تلك النقطة. فأصبح مثل موباسان مشغولاً انشغالاً متزايداً بالمشاكل الجنسية: قدرة الرجال والنساء على جعل كل منهما تعيساً. وعلى الرغم من أنه توفّي في العام 1927، فإن روايته الأخيرة (نقطة الاختلاف) نشرت قبل وقت طويل من ذلك يصل إلى العام 1912. وهي تدور حول مدينة كئيبة من مدن الأقاليم وتنتحر فيها معظم الشخصيات وربما كان أرتسيباشيف حالة من أمتع الحالات التي دارت حول الأخلاق والإفلاس الأدبي في تاريخ الأدب.

ومن المهم الإشارة إلى أن أندرييف وأرتسيباشيف لم يكونا من الموالين للثورة. كما توقف الروائيون الروس عن التفسير وأصبحوا وصفيين مع مجيء النظام السوفييتي. وأضحى النموذج للجيل الجديد هو ماكسيم غوركي كاتب القصة

مسرحياته فتعاني العيب ذاته كما وأنها مكتوبة بأسلوب رمزي. وأفضل المسرحيات هي (حياة إنسان، 1906) (المترجم).

(1) ديمتري سيرجيفيتش ميرزخوفسكي (1865 - 1941).

روائي وشاعر وناقد روسي يعتبر رائد الحركة الرمزية في الأدب الروسي. كتب رواية ثلاثية ترتكز عليها شهرته الأدبية حيث يسعى فيها إلى التوفيق بين عبادة الإغريق للجسد وعبادة النصرانية للروح. انتقل إلى باريس واستمر يكتب الروايات التاريخية مثل (نابليون، 1929)، و(المسيح المجهول، 1937)، و(دانته، 1939) (المترجم).

القــصيرة الممــتاز الــذي تركّز اهتمامه دائماً على الثورة الاجتماعية. لقد كان لغوركــي بعــض مــن ذات الأخطاء التي كانت للكاتب الأميركي جاك لندن وفضائله. فهو يكتب عن الهواء الطلق والعمال والأفاقين والمومسات. بيد أن أعماله ذات وجهــة واحدة غالباً بفعل معتقداته السياسية. كما أنها تندرج ضمن تاريخ الاشــتراكية ولــيس الأدب، وهو أمر صحيح بالنسبة لمعظم الروائيين السوفييت: ألكسي تولستوي وميخائيل شولوخوف وليونيد ليونوف[1] وإيليا أهرنبرغ.

(أشارت التصريحات الأخيرة للكاتب الروسي المنفي سولجنتسين إلى أن رواية شــولوخوف (الدون يجري الهوينا) والتي تعتبر أعظم رواية ضمن الحقبة السوفييتية قد كتب معظمها روائي آخر هو فيودور كرياكوف والذي توفّي بمرض التيفوئيد في العــام 1920) ويوجد استثناء واحد جدير بالملاحظة وهو رواية قصيرة تدعى (الحسد) ليوري أوليشيا[2]. وقد ثبت أنها العمل الرئيس الوحيد للمؤلف. وقد أثنى السوفيات أوليشيا عن كتابة المزيد من الروايات، إذ إنها كانت توضح المشكلة التي ما فتئت تؤرق الكتّاب الروس منذ أوبلوموف: مشكلة الامتعاض الطبيعي للشخص المثالي من (العالم الواقعي).

وقــد عبّر عن الشكوك ذاتها باسترناك في (دكتور جيفاكو) وسولجنتسين في (الدائرة الأولى). وقد عانى هذان الكتابان الامتعاض ذاته الذي عاناه أوليشيا. ومع هــذا، فإن أياً من هذين العملين ليس ثورياً سواء كان ذلك من ناحية الأفكار أو الأدب لأنهمــا كانا يؤكدان أن مشاكل الوجود الإنساني أكثر أهمية من مشاكل

---

(1) ليونيد ماكسيموفيتش ليونوف (1899 -).
روائــي ودرامي انهمك في العمل الصحفي غالباً ما اكتسب شهرته عندما نشر روايته الأولى (الغرير، 1924) وهــي صــوف رائــع للعداء القائم بين المدينة والقرية قبل الثورة وبعدها. أعماله متأثرة تأثراً واضحاً بدستويفسكي. بيد أنه انتقل للكتابة عن التصنيع وإعادة تعليم المواطنين والكشف عن المخرّبين بأســلوب معقّــد وبنيان رصين. ويعالج أحداثاً وقعت قبل عدة سنوات بيد أن تأثيرها لا يزال ساري المفعول ويهيمن على الحاضر، ومنها (الغزو، 1942) وهي أفضل مسرحياته (المترجم).

(2) يوري كارلوفيتش أوليشيا (1889 - 1960).
روائــي وكاتــب درامي روسي تعتمد شهرته الأدبية على رواية (الحسد، 1928). نثره صقيل ومعبِّر وبــسيط غــير أنه يخفي تحت هذا كله قلقاً كبيراً وغموضاً شديداً. اقتصر اهتمامه على الصحافة منذ الثلاثينات من القرن الماضي، كما وشارك في كتابة سيناريو عدد من الأفلام السينمائية (المترجم).

العدل الاجتماعي. لم يفكّر باسترناك أو سولجنتسين أن العدل الاجتماعي ضرورة ملحّة - بل إنهما أكّدا على أن مشكلة مصير الفرد أكثر أهمية. وبهذا فإنهما يعيدان ما سلّم به مقدماً كل من روسو وشيلر وغوته. وهكذا وعلى مرّ قرنين من التطور، فإنه يمكن تلخيص مركز الرواية: ها نحن قد وصلنا من حيث بدأنا.



الفصل الرابع

أما الحياة...

"أمـــا عـــن الحـــياة فإن خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا..." قال ذلك بطل (أكـــبسل) وهي إحدى مسرحيات الفترة الرمزية في تسعينات القرن التاسع عشر. هل كان يقصد أنه يريد أن يموت؟ بالعكس. لقد قصد أن هناك شكلاً من أشكال الوجـــود أقوى وأكثر متعة من ذلك الوجود الذي تقدّمه التجربة اليومية – كان يعـــيد التعـــبير عمّا توصل إليه رشاردسن لا غير وهو أن الخيال، الذي يعمل من خلال الأدب، يمكن أن يعطينا شكلاً من أشكال التجربة البديلة. والغريب في هذه التجربة البديلة هي أنها مفضّلة من عدة نواحٍ على العالم الواقعي. فإذا كنت جائعاً، فـــإن الاســـتغراق في أحلام اليقظة حول الطعام لن يملأ معدتي، بل إنه سيفاقم من شـــدّة جوعـــي. ولكنني إذا كنت محبطاً وضجراً وابتدأت بتحريك خيالي، فإن في ميسور أحلام اليقظة أن تمنحني ذلك الرضا الداخلي الذي تمنحه التجربة الحقيقية. وقـــد أطالت ابنة أحد رجال الدين من الاستغراق في أحد أحلام اليقظة وارتبطت فـــيه بقـــصة حب مع غجري وسيم. إن روايتها لا تستوقفنا باعتبارها حلماً من أحـــلام يقظة عانس. قليلة التجربة، إذ تمتلك واقعيتها الخاصة بها، كما تتمتّع بميزة العمـــق التي تتجاوز التجربة اليومية، والمشاعر التي يثيرها فينا الواقع اليومي محدودة نسبياً. إذاً فإن إميلي برونته ابتكرت وسيلة لإثارة مدى جديد وشامل من المشاعر. وبكلمة أخرى، فقد أحدثت واقعاً جديداً.

وما هو السرّ في إبداع وقائع بديلة؟ صورة الذات. ذلك هو جوهر اكتشاف رشاردسن. ففي (رحلات كاليفر) و(روبنسون كروزو) قام سويفت وديفو بمجرّد ســـرد القـــصص بـــدون مشاركة حقيقية. أما رشاردسن فقد علّم الكاتب حيلة استعمال الرواية كمرآة ليرى فيها وجهه بالذات.

وعند هذه النقطة نجد من الضروري توضيح ميزة مهمة. إذ إن هذا لا يعني أن هـدف الروائـي إيجاد صورة ذاتية تعبِّر عن سيرة حياته. فذلك أمر سهل بما فيه الكفايـة كما أنه ليس مهماً بدرجة خاصة. إن الهدف الحقيقي إسقاط صورة ما يـريده. وفي بعض الأحيان، فإن ما يريده غير واضح تماماً. فعلى سبيل المثال، ماذا تعتقد أن رشاردسن يريد أن يقول بالمقارنة بين (باميلا) و(كلاريسا)؟ رؤية اندحار الرذيلة وانتصار الفضيلة؟ كلا. إننا نستطيع أن نرى - هذا إذا لم يستطع معاصروه أن يروا - أن رشاردسن كان مهووساً هوساً قوياً بالاغتصاب والغواية. وهل يعني ذلك أنه كان يريد رؤية انتصار الرذيلة واندحار الفضيلة؟ كلا. إن الأمر ليس بتلك الـسهولة أيضاً. فهو من خلال لافليس والسيد ب أطلق العنان لأحد مظاهر نفسه - وهو مظهر لم يجد بالتأكيد تعبيراً له في حياته الكريمة المختلفة.

ويـوجد في الفلسفة مفهوم مفيد يدعى التجربة الفكرية. إذ في ميسوري أن أسـأل نفسي على سبيل المثال كيف سيكون شكل العالم إذا ما تمّ إتلاف الكتب كافـة أو إذا مـا أُجـبر الرجال والنساء على الظهور بمظهر متشابه تماماً؟ إنني لا أسـتطيع أن أقوم في الواقع بإجراء هذه التجارب. إلا أنني أستطيع استعمال خيالي لإعطاء فكرة عما سيكون عليه شكل العالم إذا ما حدث أمر من ذلك القبيل. في وسعك أن تقول إن رشاردسن أجرى التجربة الفكرية لاغتصاب كلاريسا ودرس النـتائج. وكانت النتيجة التي توصل إليها هي أن مثل ذلك الفعل سيكون كارثة تلحق بالمغتصب والضحية على حدّ سواء. ومن الجائز أن تقول إنه كان في وسعه التوصـل إلى تلـك النتيجة دون اللجوء إلى كتابة (كلاريسا)، بيد أن ذلك غير صـحيح. إذ إنـه بإجراء التجربة الفكرية بمثل هذه الدقة استطاع أن يمنح نتائجه مـصداقية لولاها لأضحت بائسة. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه من المؤكد نسبياً أن رشاردسـن ما كان له أن يبتكر (سير شارلز غرانديسن) لو لم يعش أولاً بصورة بديلة تجارب لافليس والسيد ب. لقد أراد في البداية أن يجعل من غرانديسن فاسقاً آخـر. بـيد أنه غيّر فكره وبدأ من جديد تماماً وأنتج صورته عن (الرجل الفاضل حقاً). إن إحدى فوائد التجربة الفكرية هي أنها ذات وجهين. ففي بعض الأحيان، قـد يمرّ أحد الروائيين في تجربة فكرية يبدو أنها ستنتهي إلى الفشل حتى لو كان لا

يزال في منتصف الطريق. وهذا ما حدث لموباسان في تلك الروايات المتأخرة.

ومن ناحية أخرى، هناك بعض التجارب الفكرية التي يصل نجاحها حدّاً يفوق كل توقع. فقد أراد ديكنز من (مذكرات بيكويك) أن تكون مسلسلاً من الصور الفكاهية. ولكنه بدلاً من ذلك استولى السيد بكيويك وسام ويلر على الرواية وفتحا الطريق أمام ديكنز كواحد من الروائيين. وقد اصطدم ديكنز (بقانون العوائد المتزايدة). وتوضح تجربته أنه يمكن اعتبار الرواية طريقة لاكتشاف قوانين العقل البشري من خلال التجربة الفكرية.

* * *

إن البشر هم على ما يبدو الحيوانات الوحيدة التي تستغرق في أحلام اليقظة. لماذا تستغرق في أحلام اليقظة؟ ما هو الهدف من ذلك؟

ولا يحتاج المرء إلى مجهود عقلي لإدراك أن الأحلام كافة تعطينا نوعاً خاصاً من الحرية. إذ إن تجربتنا الإنسانية الأساسية هي الشعور بالحدود. حيث تقيّدنا عشرات الحبال الرفيعة - الجاذبية والجوع وغرائزنا والتوق إلى الأمان...

إن كل أحلام اليقظة والتجارب الفكرية تقدِّم نوعاً من الحرية الفكرية حتى لو كان ذلك عبارة عن قتل شخص تكرهه. ذلك التأثير هو الخلاص من القمع كالشعور الذي ينتاب السابح تحت الماء عندما يخرج إلى السطح ويأخذ باستنشاق الهواء.

وهكذا ومنذ البداية، فإن الهدف الأساس من الرواية ارتبط بالإحساس بالحرية كما أصبحت مشكلة الحرية أحد موضوعاتها الرئيسية. إذ يتحدّث لافليس بطل رشاردسن عن الرضا الذي يشعر به لامتلاكه إرادة إمبراطورية خاصة به. وأعلن روسو أن (الإنسان يولد حرّاً، إلا أنه مكبّل بالأغلال في كل مكان). وأوحى أن الديمقراطية والتعليم وتوزيع الثروة بشكل أكثر عدلاً من شأنه أن يمنح كل الرجال الحرية التي هي حق يولد معهم. أما شيلر، فقد أعلن أن (الحرية وحدها هي التي تحدث العمالقة). كما ارتكزت كل روايات المركيز دوصاد على الافتراض أن هدف الحياة الشامل هو المتعة وأنه يجب أن يكون الإنسان حرّاً لتحقيق ذلك حتى لو تضمّن ذلك ارتكاب جريمة القتل والتعذيب. وهزّ بطل بايرن الشهير قبضته في

وجـــه السماء وأكّد على حقه في أن يفعل ما يشاء دونما اعتبار للمجتمع. وبطل إميلي برونته (هيثكليف) متمرِّد بايرني آخر...

لم تكن تأثيرات التجارب الفكرية هذه في الحرية تختلف عن تأثيرات الأفيون. إذ لا بـــد مـــن الشعور بالاسترخاء من التوتر والقلق وبداية نوع خاص من المتعة الهادئـــة إذا مـــا أردنا أن ندفن أنفسنا في إحدى الروايات أو في إحدى القصائد السردية الطويلة لبايرن (والتي كانت تلقى رواجاً أفضل من الروايات). كما يوجد تـــشابه معيّن بين الفترتين اللتين تعقبان التأثيرات. إذ يعرف ذلك الشعور بالتواني وفقدان الاتصال بالواقع وسوء الهضم العقلي كل من قضى فترة طويلة في القراءة.

بـــيد أنه يوجد اختلاف حاسم. إذ يحقّق الأفيون تأثيراته على الجهاز العصبي المركـــزي مهـــدِّئاً إياه وتحويله إلى شيء هامد يترك معه العقل يسرح بعيداً وكأنه طائـــرة شـــراعية. أما الرواية فقد حقّقت تأثيرها من خلال ما يشبه توسيع مدى الـــرؤية، حيث إن وعينا ضيق مثل آلة تصوير ذات عدسة حادّة الزاوية. إنها تلتقط صـــوراً مقـــربة رائعة بيد أن مداها محدود. ومن الناحية الأخرى، يستطيع المصوّر المحتـــرف أن يركّب عدسة ذات زاوية متّسعة داخل آلة تصويره، ويصوِّر مشهداً بانورامـــياً بأكمله. ويصف هذا التأثير الذي تحدثه الرواية على الوعي، فهي تقوم بإدخال عدسة متّسعة الزاوية إلى الدماغ وهي تساعدنا على الانسحاب – وكانت آلة التصوير ترتفع في الهواء لتكشف فجأة عن الطريق الريفية. لقد كنا نعلم دائماً بالطـــبع أن هـــذه الطرق موجودة بمعنى مجرّد، ولكن العدسة الحادّة الزاوية للوعي اليومـــي كانـــت تمنعنا من مشاهدتها. وقد وصف عدد كبير ممن تعاطوا الأفيون الـــشعور ذاتـــه – التحلـــيق فوق السلاسل الجبلية أو المحيطات الشاسعة – إلا أن رؤيـــتهم تتميّـــز بقوة الحلم الساحقة. وبالتالي كانت الرواية رحلة أفيونية موجّهة وكانت وسيلة لتقديم وعي متّسع الزاوية.

* * *

وفي ميـــسورنا الآن أن نلاحظ السبب في أن (الرواية الطبيعية) لم تكن ذلك التقدم الثوري الذي اعتقده فلوبير زولا. ففي (مدام بوفاري) رجع فلوبير في الواقع خطـــوة إلى الوراء... بل خطوتين. حيث إنه بدّل العدسة المتسعة الزاوية بأخرى

ضيقة الزاوية. كما أنه اختار للدور المركزي في الرواية شخصاً عابثاً غبياً لا يمكن أن نعتبره مهما امتلكنا من خيال صورة ذاتية لفلوبير (وقد علّق فلوبير ذات مرة: "إنـي أنا مدام بوفاري". ولكن ذلك غير صحيح كما يتّضح). صحيح أن (مدام بوفاري) رواية تدور حول (الحرية) - محاولة ربة منـزل تحقيق بعض الحرية - غير أنها ليست استغوار الحرية لأن شارلز وإيما حكم عليهما قضاءً وقدراً منذ البداية. و لم يكن ذلك بفعل رغبة الروائي التراجيدية، بل بواسطة احتقاره.

ولـو كان زولا وفلوبير كاتبين عظيمين بما فيه الكفاية، لتعين عليهما محاولة الـربط بـين العدستين الضيقة الزاوية والمتّسعة الزاوية مثل تلك النظارات الثنائية البؤرة التي تساعدك على تغيير المدى في لحظة.

و لم يفهـم تلك الحقيقة فهماً غريزياً إلا روائي واحد هو تولستوي. إذ تجمع روايـة (الحرب والسلام) الرؤية بواسطة العدسات المتّسعة الزاوية والضيقة الزاوية. ويذكـر ئي. إم. فورستر بدقة أن (الإحساس بالفضاء إحساساً قوياً إلى الحدّ الذي تـصاب فـيه بالهلع هو إحساس مبهج ويحدث تأثيراً يشبه الموسيقى). ويسترسل قائلاً: (ما إن يقرأ أحد ما شيئاً من (الحرب والسلام)، حتى تبدأ الأنغام بالتردّد ولا نـستطيع أن نقـول تماماً من حرّكها... إنها تأتي من البقاع الروسية الشاسعة التي تناثـرت علـيها الشخـصيات والأحقاب الزمنية، ومن مجموع الجسور والأنهار المتجمّدة والغابات والطرق والحدائق والحقول). بيد أن فورستر مخطئ في الاعتقاد أن الإحساس بالفضاء إلى حدّ الهلع هو التفسير لذلك التأثير الذي يشبه الموسيقى. وإذا كان الأمر كذلك، فإن روايات الصعلكة القديمة - دون كيخوت وجيل بلاز وتـوم جونز - من شأنها أن تحدث الأثر ذاته، لأنها تغطّي فترة طويلة. ومن شأن كـل كتاب في الرحلات أن يبعث نغمات عظيمة. لقد فشل فورستر في إدراك أن الـرواية تـدور أساساً حول الحرية. والمعركة ضد نابليون هي أحد رموز الحرية. والمساحات الشاسعة من المكان الذي تغطّيه هي رمز آخر. إلا أن الأكثر أهمية من ذلك هو هوس الشخصيات المركزية بالحرية - وجدير بالذكر الأمير أندريا وبيير. والأمـر العظيم بالنسبة لتولستوي هو أنه أول روائي عظيم يدرك الطبيعة التناقضية للحرية: أي ما كان يوحي به أوبرمان عندما قال إن المطر ليبعث فيه الكآبة ولكن

ضوء الشمس يستوقفه باعتباره عديم الجدوى. إنه مبهور بالطريقة التي تكون فيها الحرية المادية الحقيقية باعثة على الملل - وهي الحرية التي تتمثّل في القدرة على الذهاب حيث تريد والقيام بما تريد. هذا في الوقت الذي تستطيع فيه أية أزمة أو حالة طوارئ أن تحدث وعياً شديداً بالحرية. فبيير شخص يشعر بالسأم وهو بالأحرى شاب ليس له هدف عندما يقف أمام فرقة الإعدام الفرنسية، وهو على وشك أن يُنفّذ فيه حكم الإعدام لأنه جاسوس، وعندما تبدو له الحياة فجأة عزيزة جداً. ولكن حتى في هذا المكان يميل تولستوي إلى السماح لذكائه العقلي بتزوير النتيجة. وبعد أن يؤجّل حكم الإعدام يصبح بيير أسير حرب وتخطر على باله قناعة القروي العجوز بلاتون كاراتاييف الذي يؤمن أن كل أمر هو إرادة الله، وينام نوم الأبرياء الذي يخلو من الأحلام. وقد آمن تولستوي، مثل بيير، بأن اتجاه (العودة إلى الطبيعة) الذي آمن به روسو تمثل الإجابة على توق الإنسان المعقّد للحرية.

وعلى الرغم من ذلك، فإن مؤلفاته مليئة بتبصر عميق في الطبيعة العبثية للحرية. ويقص علينا غوركي قصة نموذجية لهذا الجانب من تولستوي. إذ بينما كانا يسيران في أحد الشوارع يقع نظرهما على جنديين من سلاح الفرسان قادمين نحوهما. فيبدأ تولستوي بالضيق ويقول: "أغبياء يمشون كالدمى الإلهية ورؤوسهم خالية من أية أفكار". وبعد أن يخطو الجنديان من أمامهما بثبات وهما يرتديان البزّة العسكرية الزرقاء، يتساءل تولستوي مندهشاً فجأة: "أوليسا برائعين؟" أنه لم يكن يوماً عبداً لمعتقداته الفكرية، فقد أدرك أن جاذبيته الحيوية أكثر صدقاً، وقد عبّر عن ذلك في (الحرب والسلام) في القسم المتعلق بشجرة البلوط. وعندما يمر الأمير أندريا من أمام الشجرة وهو في طريقه لزيارة روستوف، يسمع صدفة محادثة بين فتاتين شابتين تجلسان عند نافذة حجرة النوم في الليل. ويثير هذا ينبوعاً خفيّاً من المتعة فيه. ولما يمرّ بشجرة البلوط أثناء عودته إلى البيت يجد ذلك وقد غطّته براعم الربيع...

إن من شأن فلوبير وزولا الآن هو أنهما كان عاجزين عن مثل هذا النمط من الرؤية المزدوجة، والاستجابة الفورية لنظامين من القيم العقلية والحيوية (أطلقت على ذلك الاستجابة ذات القيمة المزدوجة في مكان آخر). إذ ما إن بدأت إيما بوفاري تحلم بالحرية وإقامة علاقات حب، فإنها أشبه ما تكون بالذبابة التي

التـــصقت أرجلـــها على ورق الذباب المصمّغ حيث لا يؤدِّي صراعها من أجل الخـــلاص إلا إلى زيـــادة التصاقها. ورواية زولا الباكرة (تيريز راكان) هي دراسة أخـــرى هامة تدور حول فتاة شابة تمتلئ حيوية وتتزوّج من رجل خامل، ويصبح أقرب أصدقاء الزوج عشيقها. ويخطّط الاثنان لقتل الزوج. بيد أنهما يقعان في الفخ بعد ارتكاب الجريمة. إذ يضجر، ويرتاب أحدهما في الآخر. إنك تحسّ أن زولا لا يـــستطيع أن يجد مناصاً من قتلهما معاً وتنتهي الرواية بانتحار مزدوج غير معقول. إن زولا وفلوبير لا يستطيعان رؤية أي حل لمشكلة اللوعة إلى الحرية بدون وجود الـــرؤية المزدوجة. وعلى العكس من شجرة بلوط تولستوي، تنتهي رواياهما نهاية غير متوقّعة.

وبـــصورة عامة، وعلى الرغم من مثالب (الحرب والسلام)، فإنها تظل محكّاً لعظمة الرواية. إذ لم يسبق لأي روائي أن نقل نقلاً أكثر وضوحاً ذلك الإحساس بالحـــيوية العبثية التامة: ركوب مركبة الجليد وصيد الذئب ونظرة أندريا الصوفية وهـــو في ســـاحة المعـــركة في أوسترليتز. وكلها تكشف عن تعمُّق تولستوي في (استجابة القيمة المزدوجة) وفي الرؤية المزدوجة.

وعـــند انتهاء الكتاب يبدأ تولستوي وكأن شيطان الضلال قد استولى عليه، بـــإدراج مقالات طويلة تتعلّق بنظريته الخاصة في التاريخ. وجوهر هذه النظرية هو أن الإرادة الحرّة ما هي إلا وهم. وتتوالى الأحداث التاريخية كطوفان النهر. وليس نابلـــيون وقيـــصر والإسكندر الكبير أكثر من أغصان جرفها النهر في طريقه وهو يـــسخر من النظرية القائلة إن رجالاً مثل روسو وديدرو كان لهم شأنهم في الثورة الفرنـــسية. ويقـــارن (الرجال العظام) بكبش يسمِّنه الراعي من أجل الذبح. وهم ليـــسوا عظاماً إلا لأن قدراً لا يمكن ردّه يريد تغذية أنانيتهم الشرهة. وهكذا فإن الرواية التي تكمن عظمتها في عمق رؤيتها للحرية تنتهي بالتشاؤم مما يظهر ثانية أن المبتكرين العظام يمكن أن يكونوا مفكرين مرتبكين ارتباكاً هائلاً.

* * *

تمـــثّلت مشكلة الرواية الطبيعية في أنها أصبحت أسيرة ليس للعدسات الضيقة الـــزاوية (أي المكان)، بل والزمان أيضاً فإذا ما أردت أن تصف حياة إنسان وصفاً

متأنياً وطبيعياً ومن يوم إلى يوم، فإن النتيجة الحتمية هي أنها ستنتهي إلى القبر. ربما تريد كتولستوي أن تنهي الرواية بجيل آخر يندفع إلى الحجرة - كما فعلت أمهم في الجزء الأول - غير أن ذلك يمثّل حيلة من حيل الثقة إذ لا تزال المشكلة ذاتها قائمة. وقد وجد عدد كبير من الروائيين الجيدين أنفسهم وقد سقطوا في هذا الفخ بالذات. فعلى سبيل المثال، نجد في رواية (جان تريستوف) الهائلة لرومان رولان (طبعت أول الأمر في عشرة مجلدات بين 1904 و1912) أن البطل موسيقار مستمدّ من شخصية بيتهوفن. والمجلدات الأولى رائعة جداً تبيِّن طفولة النابغة الشاب وكيف أن والده سمعه وهو يعزف على البيانو فقرّر تحويله إلى عازف كمان، كما تطلعنا أيضاً على أيام شبابه في فرقة موسيقى البلاط وعلاقاته الغرامية وهربه إلى باريس بعد أن قتل جندياً في حادثة شجار، والاعتراف التدريجي بمواهبه وشهرته المتزايدة. ولكن بحصول جان كريستوف على الشهرة، ما الذي يبقى على الكتاب القيام به؟ إنه يصف مزيداً من قصص الحب ومزيداً من الصداقات وهروب ثاني إلى سويسرا هذه المرة. إن الإحساس ينتابك في أن رولان يريد أن ينهي الرواية لو عرف إلى ذلك سبيلاً. وهكذا فإن بطلته تموت أخيراً ثم يموت كريستوف نفسه. وتمثّل الصفحات الألف الأخيرة من الرواية هبوطاً مفاجئاً وطويلاً.

ويمكن ملاحظة المشكلة ذاتها في رواية سيغريد أندسيت[1] الحائزة على جائزة نوبل وعنوانها (كريستين لافرانز داتر) التي توازي حجم جان كريستوف تقريباً.

إن الموضوعة الأساسية فيها هي الدين. فالبطلة ممزّقة بين الدين والعالم. وبعد أن يجري اغتصابها تدخل ديراً للراهبات بيد أنها تقع في هوى رجل مخطوب وهي في طريقها إلى السوق فتقيم معه علاقة حب. وتتزوّجه أخيراً وتصبح أماً ومديرة

---

(1) سيغريد أندسيت (1882 - 1949).

روائية نرويجية نشرت أول كتبها في العام 1907. تضم روايتها (جيني، 1911) تجاربها المبكرة وتعتبر دراسة ثاقبة لحياة وحب ومأساة فتاة أرستقراطية لشابة وموهوبة. لها عدد من الروايات التي تدور في إطار معاصر مثل البستان البري 1929، و(الأحراش المحترقة، 1930)، و(الزوجة المخلصة، 1936) حيث نلاحظ الكاتبة وقد استغرقت في المشاكل الدينية والأخلاقية ولا سيما تلك التي تؤثّر على وضع المرأة وتبدو رواياتها مثقلة بالتفاصيل ورتيبة وتفتقر إلى الأهمية. نشرت بعض المجلدات من المقالات مثل: (محطات على الطريق، 1929)، و(سيرة ذاتية) بعنوان (أطول السنوات، 1934) (المترجم).

لإحدى الأملاك. ثم تبدأ التعقيدات مرة أخرى من جديد حتى تموت كريستين عند نهاية المجلد الثالث - في مجمع للسحرة. إن إعادة إنشاء النرويج في القرن الرابع عشر أمر عظيم. ولكن بالرغم من الثيمة الدينية التي تمنح الرواية قوة وعمقاً، فإنها تفشل في التخلص من (فخ الزمان). ففي المجلد الأول تسحرك حيوية كريستين وشهوتها للحياة وتصبح مشكلة حريتها - وما تروم أن تفعله بها - مشكلة تسيطر عليها تماماً، وقبل أن ينتهي الكتاب تكون هذه المتعة - كمتعة كريستين - قد تبخّرت. ويبدو الروائي عاجزاً عن القيام بأي شيء إزاء ذلك.

أما (قصة الزوجتين العجوزين) لأرنولد بينيت فهي قضية مختلفة إذا أريد للموضوعة فيها أن تكون قوة الزمن المدمرة. ففي مطعم من مطاعم باريس، كان بينيت قد لاحظ سيدة عجوز سمينة تتصرّف تصرفاً يبلغ حدّاً من الغرابة يجعل كل نادل يضحك منها خفية. وخطر بباله أن هذه المخلوقة المقيتة العجوز كانت يوماً ما رشيقة وشابة. فخطّط لأن يكتب قصة قصيرة عنها - وجعل لها أختاً كي يتفوّق على موباسان في (حياة امرأة). وكانت النتيجة هي رواية تبدأ بالأختين بابينيه البالغتين الخامسة عشرة والسادسة عشرة من العمر. وتنتهي بموتهما بعد مرور نصف قرن. وتتزوّج إحداهن كاتباً وتدير محلاً صغيراً. أما الثانية فتهرب مع شاب وسيم يتركها لتنجو من حصار باريس. ولما تترمّل الفتاتان، تلتقيان ثانية وتعيش بهدوء مرحلة الشيخوخة.

يقدِّم لنا هذا الكتاب إحساساً بالحزن والخراب ولا جدوى الوجود الإنساني. وهكذا فعلى الرغم من أن (قصة الزوجتين العجوزين) تعتبر محاولة صادقة للرؤية المتسعة الزاوية، فإنها أيضاً نهاية ميتة نوعاً ما. وقد يوضح هذا، كما أشار فورستر، السبب الذي يجعلها تفقد عظمتها كرواية. والمهم هو أن بينيت تأثّر تأثراً كبيراً بالطبيعيين الفرنسيين.

* * *

إن القول إن مجمل الأدب الجاد يدور في الأساس حول مشكلة الحرية قد يبدو تعميقاً سريعاً. ولوضع ذلك بطريقة أقل تجريداً فإننا نقول إن كل الكتّاب الجيدين يقومون في البداية بتجسيد وجهة نظرهم بالحياة في أعمالهم. ومن أجل توضيح ذلك، ولإظهار كيف سيجري ذلك في الواقع، فإنهم يعيشون (تجاربهم الفكرية) في

شخـــصياتهم. لقد مالوا ميلاً طبيعياً إلى الغش لأنهم كانوا يحاججون لصالح وجهة نظرهم في الحياة ويتمنّون عرض كل قضية على أحسن وجه ممكن. فديكنـــز يجعل مـــن أوغاده أوغاداً إلى حدٍّ غير طبيعي كما يجعل من فاضليه فاضلين إلى حدٍّ غير طبيعي أيضاً. وإذا انتقلنا إلى غوغول ذلك الروائي العظيم لوجدناه هجاء. لذا فإن شخـــصياته تتحمّل قسطاً أكبر من نصيبها في الإخفاقات البشرية: الخديعة والحسد وحب المال. وشعر هاردي أن الطبيعة آلية وقاسية لا ترحم، لذا تحمّل أبطاله قسطاً أكـــبر من نصيبهم في الحظ العاثر. وكان شارلز ليفر[1] الروائي الشعبي الفكتوري شخصاً متكلاً، لذا تحمّلت شخصياته قسطاً أكبر من نصيبها من الحظ الطيب.

ومـــع ذلك - وهذه نقطة جيدة - وعلى الرغم من هذا التشوش، فإن لهذه الـــتجارب الفكـــرية شيئاً من القيمة الموضوعية ذاتها التي تمتلكها التجارب العلمية الحقيقيـــية في أحد المختبرات الحقيقية. فإذا كان لأحد الكتّاب نزاهة - ومن خلال التعـــريف يتمتّع كافة الكتّاب الجيدين بالنـــزاهة - فإنه لا يستطيع أن يزور نتيجة تجربته. وتكون النتيجة حتمية تماماً كالحساب الرياضي. لقد اعتقد كاتب المقالات الفكـــتوري وولتـــر باتر[2] أن الهدف الرئيس من الحياة هو تحقيق عمق معين من التجـــربة - العـــيش في شـــعلة قوية كالجوهرة - وكتب رواية تدعى (ماريوس

---

(1) شارلز جيمز ليفر (1806 - 1872).
روائـــي وُلـــد في دبلن ودرس الطب في ترنتي كوليج. بيد أنه تحوّل إلى الأدب مع نجاح روايته الأولى (اعتـــرافات هاري لوركو) التي نشرتها مجلة جامعة دبلن في العام 1837. وبعد ذلك أخذ ينشر رواية واحـــدة كـــل عام مركّزاً على حياة الفلاحين في الأقاليم ووجهاء الريف الإيرلنديين ومنها (شارلز أو مـــالي: التـــنين الإيرلندي، 1840)، و(غلطتنا، 1843). كما أظهر اهتمامه بالتاريخ والتصوير الواقعي للحـــروب النبوليونية مثل (فارس غوين، 1847). تمتزج واقعيته في بعض الأحيان بوجدانية بدائية. ولما انـــتقل للعيش في بلجيكا وإيطاليا شرع يهتمّ بالقضايا الاجتماعية الإيرلندية والفقر وانهيار الإقطاعيات الكبيرة (المترجم).

(2) وولتر باتر (1839 - 1894).
ناقد وباحث وكاتب مقالات إنكليزي ولد في لندن ودرس في كانتربري وأكسفورد. زار ألمانيا واهتمّ بالفلـــسفة الألمانية. من مؤلفاته المهمة (دراسات في تاريخ النهضة، 1873)، و(صور خالية، 1887)، و(أفلاطـــون والأفلاطونـــية، 1893). ثم أخذ يهتمّ بعد ذلك بالأدب اليوناني وسافر إلى فرنسا. هناك بعـــض الاهـــتمامات التي تطغى على قصصه الخيالية فتجعل منها غير مرضية ولا سيما شغفه بالعنف. كتب عدداً من المقالات حول الشعراء وخصوصاً ووردزوث وروزيتي (المترجم).

الأبـــيقوري) وذلك من أجل توضيح فلسفته. غير أن ماريوس يجد أبيقوريته، وهو قـــد قطع ثلاثة أرباع الشوط في الرواية، لا تبعث على الرضا وينتهي به الأمر إلى الانـــضمام إلى إحدى الطوائف النصرانية ويفقد حياته كنتيجة لعلامة من علامات التـــضحية بالنفس. وبالطريقة ذاهّا ينطلق هويزمان في (عكس المزاج) لإظهار أن السعي وراء المتعة الحسية هي الهدف الأسمى. ومع ذلك، فإن الرواية تنتهي ببطلها وهو حالة من الإعياء العقلي والبدني.

وفي أربعينات القرن التاسع عشر، نحت الفيلسوف الدانمركي كيركغارد كلمة (الوجودية) لوصف نوع من الفلسفة تطرح هذا التساؤل: "ما الذي يتعيّن علينا أن نفعله بحياتنا؟" وأشار إلى أننا جميعاً في حالة صيرورة وأنه لهذا السبب يكون التفكير المنطقي مرشداً فقيراً لنا في الحياة. ولذا فنحن نحتاج إلى نموذج أعمق وأكثر قوة من الغريزة نحو الحقيقة والحرية. إذ إن "التفكير المجرّد" – من النمط الذي مارسه هيغل – غـــير ذي جدوى، ويبدو أنه لم يستوقف كيركغارد أن نمط التفكير (الوجودي) الذي كان يقصده هو النموذج الذي مارسه كل الروائيين الجادين. ومع هذا، فإن ذلك صحيح. حيث إن الرواية تمثّل تجسيداً لما قصده كيركغارد بالتفكير الوجودي وهـــو محاولـــة لعرض نتيجة بعض الاتجاهات نحو الحياة عرضاً واضحاً. وحتى لو حدث وكان الروائي مفكراً مشوّشاً، فإنه لا يستطيع تجنُّب قوانين الإبداع الغريبة والتي لا يمكن استغوارها.

* * *

لننظـــر الآن عـــن قرب أكثر إلى الأسلوب الذي تعمل فيه هذه القوانين في الواقع.

ففي 14 تشرين الثاني/نوفمبر 1916 قتل هكتور مونرو على الجبهة الغربية – علـــى يـــد قـــناص ألماني. وكان مؤلفاً لعدد من مجلدات القصة القصيرة وروايتين إحداهما رائعة. وقبل موته، كان يفكّر في التوقف عن الكتابة والقيام بمزاولة الفلاحة في سيبيريا بعد الحرب.

وتدوّن أخته الكبرى في المذكرات التي كتبتها عنه قائلة إن أول شيء تتذكّره عـــنه هو تلك الحادثة عندما يغمد فيها فرشاة المدفأة في نار بيت الحضانة، ثم طارد

شقيقه حول الغرفة وهو يصرخ: "إنني إله وسأقوم بتدمير العالم". وتمسّ القصة جوهر عمل (ساقي) الأخير، وهو الإحساس الشيطاني بالفكاهة. فبعد فترة من الترحال في أوروبا - الذي كان يومئذ ضرورة لتعليم الإنكليز الذين ينتمون للطبقات الأرستقراطية، وفترة في شرطة بورما، عاد إلى إنكلترا وأخذ يكتب القصص الهجائية القصيرة. ولما انطلق يكتب في تسعينات القرن التاسع عشر، كان أكثر الكتّاب الإنكليز الذين عرفوا بفضائحهم في الساحة الأدبية هو أوسكار وايلد. كانت إحدى أقوى رغبات مونرو هي الافتضاح. لهذا غدا من المحتّم أن يبدأ الكتابة على غرار وايلد. ومهما يكن الأمر، فالأكثر غرابة هو أن قصصه وحكمه بنفس جودة تلك التي كتبها وايلد.

كان مونرو أسكتلندياً ينتمي لعائلة من العسكريين. وجد الطبقات البريطانية العليا عقيمة والوسطى مضحكة. تدور معظم قصصه حول شبان (أو شابات) أذكياء يفوزون على الناس التقليديين. ريجنالد وكلوفيس - بطلا قصصه القصيرة المبكرة - من أقرب أقرباء الجيرنون مونكريف لوايلد. وها هو ريجنالد يصف حفلة منزلية فاشلة.

"هناك شبه عظيم بين طيور الحجل. وإذا ما أخطأت في إصابة واحد منها، فإنك تخطئ في إصابة البقية - تلك هي تجربتي على الأقل. لقد حاولوا مكايدتي في غرفة التدخين بخصوص عجزي في إصابة طير على بعد خمس ياردات (4.5 متر). وهو نوع من المكايدة البليدة التي توحي أن البقر يخور حول الذباب وأن الذباب يسبِّب لها الإزعاج. ولهذا نهضت في صباح اليوم التالي عند انبلاج الفجر. كنت أعلم أن الوقت هو الفجر لأنه كانت هناك ضوضاء تحدثها القبرات في السماء. بدا العشب وكأنه قد أهمل طوال الليل. وبدأت أطارد أكثر الأشياء التي أجدها وضوحاً في صف الطيور. ثم أخذت أقيس المسافة بأقرب ما يمكن وشرعت بالرمي، قالوا بعدئذ إنه كان طيراً أليفاً. ذلك أمر سخيف تماماً، لأنه كان ثائراً تماماً عند الإطلاقات الأولى. وبعد ذلك أخذ يهدأ قليلاً. وعندما توقفت ساقاه عن التلويح بالوداع للطبيعة، جلبت صبي البستاني لجرِّه نحو القاعة حيث في استطاعة كل فرد أن يراه وهو في طريقه إلى غرفة الإفطار. تناولت فطوري في الطابق العلوي بنفسي. إذ استنتجت أن الطعام كانت تشوبه

مسحة من روح غير نصرانية. وأعتقد أنه من سوء الطالع جلب ريش طاووس إلى البيت. وعلى أية حال، هناك نظرة زرقاء مرسومة القلم الرصاص في عيني مضيفتي لدى مغادرتي المكان..".

تلك قطعة نموذجية لأسلوب (ساقي) - اتخذ مونرو اسمه الأدبي (ساقي) من الطبعة الثانية لرباعيات الخيام التي ترجمها فيتزجيرالد - ويحدث الأمر ذاته في قصصه الواحدة تلو الأخرى. فهو يريد أن تشعر الطبقة الوسطى بالذنب جرّاء وجودها لا غير. وفي بعض الأحيان اتضح أن الكراهية للسلطة تستحوذ عليه تماماً. ففي قصة Srredni Vashtar يمزِّق الحيوان المعروف بابن مقرض حنجرة قريبة الصبي المستبدة. والقصة تشبه قصة (Cask of Amontillado) من حيث إنها فنتازيا كراهية نفسانية تقريباً. بيد أن الامتعاض يعبِّر عن نفسه عادة من خلال الحكم المبطنة: "كانت ثيابها تصل من باريس إلا أنها ترتديهنّ بلكنة إنكليزية قوية". "فقدت كل ما كانت تملك ووهبت ما تبقّى لديها إلى الله". "إنها مولعة جداً بالحديث عن بعض الصور التي (تنمو) وكأنها نوع من الفطريات".

ظهرت أول رواياته (باسينغتون الذي لا يطاق) في العام 1912 عندما كان يبلغ الحادية والأربعين من العمر. وكان قبل ذلك يهجو قطاعات صغيرة من المجتمع الإنكليزي، ولفترة طويلة. ويبدو أنه قرّر الآن القيام بذلك على نطاق واسع. ففي ظهر صفحة العنوان كتب ملاحظة نموذجية بنفسه:

"إن هذه القصة خالية من العبرة وإذا ما أشارت إلى شرٍّ ما فإنها لا توحي بأي علاج على أية حال".

لقد كانت (العبر) أمراً تتوقعه الطبقة الوسطى والعلاج هو شيء من ذلك القبيل قدّمه برنارد شو الكاتب الذي كان مونرو يكنُّ له شعوراً معادياً. (لقد اكتشف برنارد شو نفسه، وأعطى العالم من اكتشافه دونما تذمُّر). أما مونرو فقد كان مصمّماً على الاحتفاظ بشعوره بالتفوق المنعزل.

ومن خلال عنوان القصة نستطيع أن ندرك أنها ستكون قصة أخرى حول أحد أطفال (ساقي) الرهيبين وقد عقد العزم على القيام بعكس ما يتوقّعه منه الناس المحترمون. بيد أننا نستطيع، ومنذ الصفحة الأولى أن نشعر أن المؤلف يجد نفسه في

موقع من الإبهام الأخلاقي لم يألفه من قبل. فهو يتحدّث عن أم البطل فرانسيسكا باسينغتون، وهي أرملة جذابة ذات موارد مالية شحيحة: "لم تكن من أولئك الجماعات المنحرفة التي تصنع الحدائق الصخرية لأرواحها بأن تجر إليها كافة الأحزان المروّعة والمشاكل التي لا تستحقها والتي تستطيع أن تجدها حواليها". وهذا يعني أنها ليست أبغض الأمور إلى (ساقي) فعل الخير. لهذا، فهل هي على ما يلوح واحدة من الأشخاص الذين يستحسنهم؟ ليس ذلك أيضاً. "إن من شأن فرانسيسكا إذا ما تمّ الضغط عليها في لحظة تخلو من التحفظ لدى وصف نفسها، فإنها ستقوم بوصف غرفة مرسمها". إنها متعلقة تعلقاً وثيقاً برفاهيتها الاجتماعية وخاصة بيتها البهيج في حي الويست أند والذي يتعيّن إخلاءه عندما تتزوج قريبتها إيميلين. ولكن فرانسيسكا تأمل أن تتزوّج إيميلين بابنها كومو - باسينغتون الذي لا يطاق - ويصبح في ميسور الجميع العيش في المنزل. وترتكب غلطة بكتابتها إلى كومو حيث تطلب منه أن يكون لطيفاً خصوصاً إزاء شقيق إيميلين الأصغر، وهو أحد الأطفال الجدد في المدرسة الحكومية ذاتها التي يدرس فيها كومو. وعلى نحو نموذجي، ينتهز كومو أول فرصة ليضرب الطفل محطماً بذلك أحلام أمه.

وبعد مرور عامين، يقرِّر كومو، وقد أصبح الآن شاباً ثرياً متبطلاً، أن لا يكون عضواً صالحاً في المجتمع. وعندما يعثر له عمّه على وظيفة سكرتير لأحد المحافظين في الهند الغربية، يقنع كومو صديقاً له بأن يحرِّر مقالة هجائية ساخرة عن مخدومه المنتظر. وتظهر المقالة في صحيفة بتوقيع كومو. وسرعان ما يتمّ سحب الوظيفة.

وهكذا تستمر الرواية. إذ يواصل كومو في ظرفه وانحرافه وذكائه ولاأخلاقيته وتأنفه وفي عقمه الذي عزم عليه وتقع إيلين، وهي فتاة غنية على جانب من الجاذبية في غرامه. ويفلح كومو في صرفها حتى تتزوّج شخصاً آخر. ويضطر كومو في نهاية المطاف إلى قبول وظيفة في أفريقيا الغربية. وتبعث الوظيفة الملل فيه ويشعر بالمقت إزاءها. وقبل ترك الوظيفة ينتابه هاجس الموت. وآخر مرة نراه فيها نجده جالساً فوق سفح تل من تلال أفريقيا يراقب نشاط الزنوج الذي يشبه نشاط النمل. "لقد بدا كل شيء تافهاً تماماً في استمراريته". وتتلقّى

فرانسيسكا إثر ذلك برقية يخبرها فيها بموته بمرض الملاريا.

لقــد ســعى (ساقي) سعياً متبايناً نحو مضامين القيم التي كان يدافع عنها في قصــصه المبكرة. وأدرك أنها زائفة. لقد بلغت به النــزاهة حداً جعله لا يستطيع مواجهة الاعتراف. غير أن ذلك يتركه مفلساً من الناحتين العقلية والأخلاقية.

كيف يمكن أن يكون السبيل إلى الخروج من ذلك الطريق المغلق؟

والجــواب هــو أنه ربما لم يكن هناك أي سبيل. وعلى أية حال، فقد أنقذته الحــرب من ذلك. ولو ظلّ حياً، لبدا محتملاً أن المزرعة في سيبيريا ستزوِّده بالحل: رفض المجتمع والعودة إلى بساطة الطبيعة. بيد أن هناك حادثة في (باسينغتون) توحي خــلاف ذلك. إذ تلتقي إيلين وهي تقوم بجولة في الريف برجل سبق وأن تعرّفت إلــيه وهــو مغامر مقاعد يدير الآن مزرعة صغيرة ويصف الحياة على أنها (أشبه بــسجل قــديم لأوروبــا العصور الوسطى في الأيام التي كان فيها هناك نوع من الفوضــى المنتظمة). ويبدو وكأن (ساقي) أخذ يعبِّر عن قيمه الأساسية الخاصة به. "بالكــاد كانــت تصدّق أن هناك على بعد بضعة أميال حفلة على قدم وساق في إحــدى الحدائق، وهي جالسة هناك في الحقل الصغير الذي أصبح كثيفاً من جرّاء الأعــشاب الــضارّة الطــويلة والأعشاب النامية بوفرة وقد ظللتها حظيرة الماشية الرمادية اللون والعتيقة والتي هزمها الطقس. كما كانت تصغي إلى هذا السجل من الأحــداث المدهشة التي نصفها خيال ونصفها الآخر حقيقة..." إنها ترى المزرعة (كمديــنة ســحرية) وتقــول لصاحبها إنه جدير بالحسد، فيردّ متسائلاً: "جدير بالحــسد؟" ثم يقصّ عليها كيف أنه قرأ ذات مرة قصة تدور حول طائر معقّد من طيور الغرنوق كان يعيش في أحد المتنــزهات: "هناك خيط واحد سأظلّ أتذكّره: كان أعرج وهذا هو السبب في أنه كان أليفاً". كان مونرو ينظر من خلال (العودة إلى الطبيعة) لروسو بيد أنه لم يملك اقتراحاً أفضل.

لمــاذا تظــل رواية (باسينغتون الذي لا يطاق) خالدة خلوداً غريباً في الوقت الــذي يكون فيه طعمها سلبي تماماً؟ (ظهرت في العام 1912 قبل فترة الكساد التي أعقبت الحرب بوقت طويل). إنني أشعر شخصياً أن المشهد الذي سكن في – منذ أن قرأت الرواية أول مرة وأنا في الرابعة عشرة – هو المشهد الذي يظهر فيه كومو

للمـــرة الأخـــيرة وهو يجلس بجانب النهر الموحل ويشعر أن كل شيء تافه تماماً، وحقيقي تماماً رغم ذلك. ويطرح ذلك سؤالاً أساسياً وبوضوح صاعق. إن كومو يعلم ما لا يريده. إلا أنه لا يملك فكرة عما يريده بالذات. ولنفترض الآن أن برقية أخبرته أنه قد حصل على تركة وأنه يستطيع العودة إلى حياته كرجل متبطّل. فهل هـــذا هـــو ما يريده؟ كلا على ما يلوح. لقد سبّب الملل فقدان الاتصال بالواقع. ولكن (واقع) أفريقيا نفسه أكثر واقعية من لندن. شيء ما في جوع الإنسان لواقع أعمق وهو هنا جوع أكسل بخصوص أن (نحيا؟...) ولكن كيف يحصل المرء على الاتصال بهذا الواقع الآخر.

أو كيف نفقد الاتصال به وهو سؤال يتساوى مع ذلك السؤال في الأهمية من وجهـــة نظر الروائي. إن الملل وافتقار الصراع الحيوي يسبّبان فتور الوعي بطريقة تماثـــل فـــتور قنينة من الصودا الممزوجة بالماء تركت دون سدادة. غير أن كلمة (فتور) تعطينا دليلاً مهماً آخر. فعندما أكون في حالة من (الوعي المتسع الزاوية) لا أكـــون واعـــياً أكثر مما أنا عليه في حالة (الوعي الضيق الزاوية)، بل أرى الأمور بطريقة مختلفة جداً. ولا أستطيع مقارنة الاختلاف إلا برؤية لوحة أو صورة شيء مـــا ثم أرى بعـــد ذلك الشيء الحقيقي بأبعاده الثلاثة. أو تأمل نظارات السيلوفين الحمـــراء والخضراء التي يضعها الأطفال في جوارهم المخصّصة للأعياد والتي تحتوي على مجموعة من الصور المشوّهة. فأنت تنظر إلى الصور من خلال النظارات وتبدو للوهلة الأولى أنها واضحة أكثر قليلاً، إلا أنها مجرّد صور، ثم تقفز فجأة إلى الأبعاد الثلاثة.

وهـــذا ما يحدث في لحظات الاتصال المباشر بالواقع: فالعالم ينتقل من بعدين إلى ثلاثـــة أبعاد. وإذا ما شعرت بإعياء مفاجئ فإنه يفتر فجأة من ثلاثة أبعاد إلى بعدين.

إن لحظـــة من التفكير تكشف عن سبب حدوث ذلك. فعندما أكون سعيداً أمتلـــئ بالحيوية، ويصبح في ميسوري أن أجعل عيني تستقرّان على الأشياء فأراها حقيقية. وهناك اهتزاز طفيف يشبه حالة الانتقال إلى مضاعفة السرعة في السيارة. ويـــسترخي العقل الباطن. ثم تأخذ الأشياء التي تنظر إليها بالتفتح كالأجسام ذات

الأبعـــاد. ومـــن ناحية ثانية، فإن الحياة معقّدة وصعبة، وأستطيع الانتقال إلى حالة مـــضاعفة الـــسرعة بنسبة 99% من وقتي. ومن أجل التعامل مع هذا العالم المعقّد فـــإنني في حاجـــة إلى المعادل الرؤيوي للاختزال، إذ إنني أرى ذلك الجسم الأحمر الـــذي يبعث الضوضاء وكأنه حافلة تقترب وتلك البقعة الخضراء الموجودة أمامي وكأنهـــا إشارة مرور قد تتغيّر عندما أقترب منها. أعجل في قراءة العالم ولتحقيق ذلـــك أقوم بحرمانه حرماناً متعمّداً من بعده الثالث - الواقع - وأحوِّله إلى سلسلة من الرموز الفاترة التي يسهل المرور فيها مروراً سريعاً. وعندما أصاب بالتعب ينتقل كومبيوتر آلي في دماغي إلى البعد الثاني انتقالاً آلياً وذلك للاحتفاظ بالطاقة.

مـــن الواضـــح أن هذا هو السبب في كراهية روسو للحضارة. فهي ترفض بتعقيداتها السماح لنا بالاسترخاء في الوعي ذي الأبعاد الثلاثة. إننا ننقر على مسنن مضاعفة السرعة ولكنه يخفق في الاشتغال ويبقى التوتر الداخلي ويظل الواقع المحيط بنا فاتراً بعناد. إن الفائدة الرئيسة للطبيعة هي أنها تحدث الاسترخاء. وهذا هو بيت الـــداء بالطبع. فإذا ما حدث ذلك غالباً، فإنه يسبِّب حدّاً بالغاً من الاسترخاء. إذ يعمل العقل الباطن على أحسن وجه عندما تحفّزه بالإحساس بوجود هدف، فعامل المـــزرعة الاعتيادي أو الريفي يعيش تجربة الوعي ذي الأبعاد الثلاثة أكثر من رجل من رجال المدينة وهو في حالة انزعاج. وهذا هو السبب في أن أوبرمان وجد نور الـــشمس عقـــيماً. إذ إن (الطبيعة) ليست حلاً للمشكلة، بل إن الحل يكمن في أعماقنا.

ويصل بنا هذا كله إلى جوهر القضية، وهي مشكلة ستتكرّر بعدة أشكال في بقية أرجاء الكتاب. فنحن نمارس الوعي الضيق الزاوية ببعديه في 99% من وقتنا، أو لـــنقل 95%. أمـــا الوعي بأبعاده الثلاثة فحدوثه أمر نادر نوعاً ما. ويميل كما أشـــار وردزورث إلى أن يـــصبح أكثـــر ندرة كلما تقدّم بنا العمر. وأيا حدث، وبشرط أن ندرك أن العالم الذي نراه بواسطة الوعي متسع الزاوية، فإن ذلك العالم أصدق وأكثر واقعية من العالم الذي نراه في (الوعي اليومي). ولكن الإشفاق على الـــذات والإعـــياء يمكن أن يؤدِّيان بنا إلى محصلة خطيرة وهي أن الوعي (الوعي اليومـــي) يظهر لنا العالم كما هو في (الواقع)، وأن الوعي بأبعاده الثلاثة اصطناعي

إلى حـــدٍّ مـــا ويشبه رؤى دي كوينسي الأفيونية. ليس هذا حكماً من الأحكام المتعمدة. إنه أحد مشاعر البرد التي تزحف على القلب، وهو اليقين الباطن من أن الملـــل والتفاهة والكآبة أكثر ديمومة. ولهذا السبب فهي أكثر واقعية من الومضات المفاجئة للمتعة العبثية.

ونـــستطيع أن نرى من خلال هذا التحليل أن ذلك أمر زائف. حيث إن تاج محـــل وسور الصين العظيم يتمتّعان بواقعية أكبر وإثارة أشد من أية صورة لهما، أن العالم ذو أبعاد ثلاثة، غير أن العالم العادي ذا البعدين سلب منه أحد الأبعاد الواقعية ولو أننا استطعنا مجرّد فهم ذلك فهماً عميقاً وغريزياً لاستطعنا حل واحدة من أسوأ المشاكل التي قد نصادفها في مجرى حياتنا.

نقطة أخرى. إن الصورة ذات الأبعاد الثلاثة تنطبق في الواقع على كل نموذج مـــن نماذج التجربة ولا يقتصر الأمر على التجربة المرئية فقط. إذ لو كنت مشتاقاً لـــسماع الموســـيقى فإن في وسع إحدى سيمفونيات موزارت التي تبثّ من راديو الـــسيارة أن تملأني غبطة. ولو كنت مرهقاً وكئيباً، فإن في وسع السيمفونية ذاتها وهي تذاع على جهاز ستيريو ومن خلال مكبرات الصوت الرائعة أن تتركني غير مبالٍ بها. والحقيقة هي أنني أحتاج من أجل الاستمتاع بالسيمفونية استمتاعاً كاملاً إلى إضافة طاقة أخرى لها، تماماً كحاجتي إلى إضافة الحليب والماء إلى مزيج الكيك. إن محاولة الإصغاء إلى السيمفونية عندما يكون عقلي (فاتراً) يشبه محاولة أكل مزيج الكيك مباشرة من العلبة. فهي لا تسدّ إلا فمي (وهذا ما عناه الفيلسوف هوسرل عـــندما قـــال إن الوعي مقصود - وذلك أمر لا نريد الخوض فيه هنا). لا بد من إعـــادة بـــناء التجـــربة كمسحوق البيض الجاف. وهكذا تكون لدينا على الأقل الخطـــوط العامـــة للإجابة على هذا السؤال: كيف نقوم بإعادة بناء الاتصال مع الواقـــع؟ إن الـــضرورة الأولى هي أن تكون متفائلاً - أي أن تعلم أن الوعي ذي الأبعـــاد الـــثلاثة أكثر واقعية ونوعاً ما أكثر طبيعية من الوعي ذي البعدين. وهذا يسمح بدوره بتشكيل أحد أنواع (طاقة التفاؤل) - وهي حالة من حالات (التوقع الممـــتع) الذي يعتبر العامل الرئيس في إعادة تحويل التجربة ذات البعدين إلى تجربة ذات ثلاثة أبعاد.

لديـــنا الآن المفاهـــيم الـــتي تـــساعدنا على إدراك فشل عدد كبير جداً من الـــروائيين. فـــبطل (ســـاقي) باسينغتون تستحوذ عليه كراهية السلطة، ويحيط به أشـــخاص يتوقّعون منه أن يقدم على (أمر) ما، وأن (يجعل من نفسه شيئاً). ولهذا فهـــو يستجيب لذلك بأن يتحوّل إلى متعة حسية سلبية وهجائية. ويصبح التهور أســـلوباً من أساليب الحياة، وعلى نحو حتمي، يحدث ذلك وعياً ذا بعدين بدرجة أكثـــر أو أقل استمرارية. وهذا كما يظهر، أحد انعكاسات حالة (ساقي) العقلية حـــيث نـــستطيع ملاحظة ذلك من خلال الرواية. فالعالم الذي يبنيه لنا عالم فاتر وسلبي تماماً.

لقد استطاع على الأقل إدراك المشكلة إدراكاً غريزياً، الأمر الذي يمنح الرواية حـــيوية غريبة. لقد هزم روائيون عظام - ومن شأنهم أن يهزموا ثانية جرّاء ذلك. مـــثال ذلـــك دي. اش. لـــورنس الذي تظهر أعماله خطوطاً متوازية تقترب من خطوط مونرو. ويبدو هذا لامعقولاً لأول وهلة لأن لورنس يعتبر كاتباً أكثر حيوية وتعقـــيداً من مونرو على وجه الإجمال. ومع ذلك، فإن المقارنة واردة. إن لورنس مـــنهمك بالـــسؤال القائل كيف أن الحضارة تسبِّب فقدان الاتصال بالواقع. وهو يمقـــت الطبقة الوسطى أيضاً ويميل إلى معاداة الطبقات العليا. وعلى الرغم من أننا نميل إلى الاعتقاد بأنه كان مهتماً أساساً بعالم الغرائز والطبيعة، فإن مما يثير الدهشة هـــو أن جـــزءاً كـــبيراً من أعماله تتّصف بالسلبية الكئيبة. إذ بين روايته الأولى (الطـــاووس الأبيض) وروايته الأخيرة (عشيق الليدي شاترلي) نجده يستغور سلسلة كاملة من الحلول التي يثبت بطلانها وعدم دقتها. ففي (الطاووس الأبيض) يبدو أن الإجابـــة تكمن في الطبيعة وحياة البدن الغريزية. وحتى في هذه الحالة، فإن البطل الفـــلاح الـــشاب يصبح مخموراً مهزوماً. وفي (عابر السبيل) بدأ لورنس يفكّر في إمكانـــية أن الجنس قد يكون هو الإجابة، حيث تعتبر اللذّة تدفقاً مفاجئاً للطاقة - الانتقال من الوعي ذي البعدين إلى الوعي ذي الأبعاد الثلاثة، ولكن هذا الأمر يثير مشاكل جديدة. إذ يتطلب الجنس وجود شخص آخر، شخصية أخرى. وهذا من شـــأنه أن يحـــدث اصطدام الإرادات. وفي (أبناء وعشاق) و(قوس قزح) و(نساء عاشـــقات) يفكّر في هذه المشكلة المتعلقة بالصلة المثالية بين الرجل والمرأة. ويبرهن

ذلــك على أنها أشد تعقيداً مما تبدو عليه لأول وهلة بحيث إنه يبدو وقد فَقَدَ يقينه القديم المتمثّل في أن العلاقة الجنسية تقدِّم الحل. ونلاحظ أيضاً في هذه الروايات أن لــورنس واضــح تماماً فيما يكره: التصنيع والذكاء العقلي والمكابرة وقوة الإرادة المــستبدّة. إلا أنه يبدو مثل ساقي لا يحمل إلا أشدّ الأفكار ضبابية حول ما يريد. وفي (عصا أهارون) و(الكنغر) يستغور الفكرة القائلة إن العلاقة بين الرجل والمرأة تــتطلّب تكملة بواسطة علاقة صوفية عميقة بين رجل ورجل. وقد جرّب لورنس أيضاً الفكرة القائلة إنه قد يصبح هو نفسه قائداً روحياً أو مسيحاً منتظراً.

أما في (الأفعى ذات الريش) فإن عالم الغريزة والواقع العميق صار تشخيصهما بواســطة إلهــة الظلام في المكسيك. وقصة (المرأة التي هربت بعيداً)، وهي إحدى القــصص الملحقــة، توضــح هذه النقطة وضوحاً أكبر. حيث تجد إحدى النساء الأميركــيات وهــي أسيرة أنويتها الذاتية والموت الأخلاقي الذي تسبِّبه الحضارة، متنفساً أخيراً في السماح لنفسها بأن تكون ضحية يقدّمها هنود المكسيك إلى إلهة الظــلام. لقــد ذهب لورنس بمفهوم روسو (العودة إلى الطبيعة) إلى أبعد الحدود وجــسّد عبثيته تجسيداً غير مقصود. أما في (عشيق الليدي شاترلي) فهو يعود إلى الفكرة القائلة إن الحل يكمن في الجنس. والمشاهد التي تجد فيها كونستانس شاترلي متعة جنسية مع حارس الغابة لها قوة كبيرة. ولكن وبما أننا نريد أن نعرف ما الذي ســيجري بعــد ذلك، فإن الكتاب يصبح أقل إقناعاً. إذ من الصعب أن تؤمن أن الحياة في كوخ حارس الغابة هي الحل النهائي لمشاكل الحضارة. وهناك نغمة نزقة ميّالة للانتقاد في الكتابة ونكهة مرة تلوح متناقضة مع التوكيد الصوفي حول القوة المخلصة للجنس.

لقــد كان لورنس يدفع نفسه نحو الطريق المغلق الذي سار عليه (ساقي) في (باســينغتون). وقد مات وترك، مثل ساقي، المشكلة دون حل. وتشبه كتبه أحد أكــوام ورق المذكــرات الموجزة المليئة بالملاحظات المتعلقة بحلول محتملة - كلها ناقصة.

ولكنــنا عــندما ننظر عن قرب أكبر إلى لورنس باعتباره كاتباً من الكتّاب، نــستطيع أن نلاحظ موقع الخلل. إذ لا يوجد أدنى شك في أنه يهتمّ اهتماماً عميقاً

بجعل البشر يدركون أن وعيهم ضيق وغير دقيق. وتؤكّد أعماله كافة أن العالم أكبر وأشد تعقيداً مما ندرك. وعلى الرجال أن يبتعدوا عن التفاهات التي تهدر حياهم وأن يفهموا هذا الجانب الصوفي الآخر. أما غلطته فهي الافتراض أن العدو هو وعي - وعي وضح النهار - الذي يؤدِّي به إلى الافتراض أن الجواب يكمن في نوع آخر من الوعي أكثر ظلاماً وأكثر غريزية. إن وعي وضح النهار الذي يكرهه هو ما أطلقت عليه عبارة الوعي الضيق الزاوية. والبديل ليس عالم الغرائز اللاواعي، بل الوعي المتّسع الزاوية الذي يتضمّن الغرائز (إن لحظة من التفكير ستوضح أننا عندما نكون في حالة وعي متسع الزاوية. فإننا نكون على اتصال أشد قرباً بغرائزنا). لقد فشل لورنس في فهم هذا الاختلاف. ولهذا فإن أعمال تظلّ غير مقنعة على الرغم من عظمتها.

وخاتمة هذا كله، نستطيع أن نعتبر الأطروحة المركزية لهذا الكتاب هي: حيثما يتعلق الأمر بصنعة الرواية، فإن قليلاً من التبصر في أهدافها ودوافعها الرئيسة يستحق قدراً عظيماً من الموهبة غير المنضبطة.

ولنخلص بعض النتائج التي توصلنا إليها حتى الآن:

1 - إن الهدف من الرواية هو تقديم وعي متّسع الزاوية. وأن الوعي اليومي ضيق ومحدود، وأن الرواية واحدة من أكبر التعويضات الممتعة التي استطاع الإنسان أن يبتكرها لحد الآن.

2 - إن الرواية معادل للتجربة. ولمعظمنا شهية لتجربة ذات مدى أوسع مما تستطيع حياتنا أن تقدّمه لنا. وتستطيع أن تقدّم الرواية وذلك إلى حدٍّ ما. وهي تستطيع أيضاً أن تزوّدنا بأشكال من التجربة التي من شأنها أن تكون مستحيلة في الواقع.

3 - إن الرواية هي شكل من أشكال التجربة الفكرية، وأن هدفها يشبه هدف التجارب الفكرية للفيلسوف وهو أن تعلّمنا شيئاً ما عن العالم الواقعي.

4 - من الناحية المثالية، ليس هدف الرواية تقديم الوعي المتّسع الزاوية وحسب، بل الوعي ذي الأبعاد الثلاثة - شيء ما حليف تجربة الأفيون (الإحساس بالاسترخاء والانفتاح) ولكن بوجود الإحساس الصحيح بالواقع - بل وإدراك

التعقيد الهائل والمثير للعالم.

5 - إن الـــروايات الفاشـــلة هي تجارب فكرية أخفقت في الظهور بشكل صـــحيح مثل عملية حسابية لم تأتِ بنتيجة صحيحة أو كتجربة في المختبر ارتكب صانعها خطأً جسيماً.

6 - إن الهدف من جميع هذه التجارب الفكرية هو استغوار الحرية البشرية.

الفصل الخامس

وصفة للنجاح

سيكون هذا الفصل قصيراً. وهدفه ببساطة بعث الثقة في نفس أي فرد سيصبح روائياً في المستقبل، ويشعر أن كتابة رواية ناجحة فنياً مهمة مستحيلة تقريباً. على العكس، إنه لأمر بسيط نوعاً ما وقد تمّ تحقيقه آلاف المرات حيث يوجد إحساس أن القاعدة الأساسية هي ببساطة أحد قوانين الحياة. فمن الناحية الحياتية، الحرية هي إفراغ للتوتر. ولهذا السبب، فإن الرواية الناجحة هي تلك التي تبني التوتر ثم تسمح له بالانطلاق كالرعد. إن الميلودراما الفكتورية - أو أفلام هوليوود المبكرة - التي تبدأ بأحد الأوغاد وهو يفتل شاربه بينما يأخذ بالتخطيط لارتكاب عمل إجرامي، تحدث حالاً هذا التوتر: وهو رغبة معينة، حتى لدى الجمهور الأوسع اطلاعاً، لرؤية الوغد وقد نال جزاءه. ويطبق جورج ميردس وهو (أصعب) الروائيين الفكتوريين الوصفة ذاتها دون تردد وذلك في مستهل أفضل رواياته:

هناك مراقبة متلهفة تلهفاً ينذر بالشؤم تقوم بها عيون مرئية وغير مرئية على طفولة ويلوباي وهو السليل الخامس لسيمون باترن أوف باترن هول - وهو شيخ هذه الأسرة وعمل محامياً وكان رجلاً ذا متطلبات ثابتة ويتمتّع بطموح قوي، كما وأنه أدرك إدراكاً عميقاً بناء الأسس للبيت وله صلاحية قول (لا) لأولئك الأقارب، أول رسل الدمار الذين يفرضون الحصار".

قد تشعر أن هذه الجملة ليست جملة افتتاحية خالدة أو تستوقف الانتباه. فقد كان للعديد من معاصري ميردث مثل هذه التحفظات فيما يخصّ الأسلوب. وعلى الرغم من ذلك، فإن تلك الفقرة الافتتاحية تخبرنا بالشيء الكثير. فهي تعلمنا أن من كوّن ثروة العائلة وهو سيمون باترن كان محامياً. لهذا فهو من أبناء الطبقة الوسطى

حـوّله طموحه إلى سيد مهذب من ملاك الأراضي. ونفهم أيضاً من شعوره نحو أقـربائه الذين يفرضون الحصار، أنه شبيه بسكروج. لهذا فلن ينتابنا العجب إذا ما علمنا أن سليله سير ويلوباي باترن أناني قاسٍ بدوره. ويسترسل ميردث في الفصل القـصير ذاتـه في إخبارنا كيف أن السير ويلوباي أرسل عندما واتاه المال والجاه شـيكاً إلى قريب بعيد جرى سرد بطولاته في الصين في الصحف. كما أنه يدعو الضابط إلى زيارته كلما تسنح له الفرصة بذلك.

وفي الـوقت المناسب يسير الضابط في الشارع وهو يحمل حقيبة. كان رجلاً غليظ البنية، قصيراً (ولا يحمل بالتأكيد صفة السادة). ولهذا عندما يتم تسليم سير ويلوباي بطاقة الملازم باترن فإنه يرسل الخادم في أثره وهو يحمل رسالة مفادها (أنه غير موجود في الدار). فيأخذ الملازم البدين بقبعته الحزينة ويسير عائداً أدراجه تحت السحب المتكاثفة.

وهكـذا، وقبل أن يكون القارئ قد قرأ أكثر من صفحتين ونصف الصفحة، يجد توّاً أن الأناني مقيت. وقد تمّ تحقيق ذلك دون أي عرض من عروض ديكنـز التعاطفية مع الصحيفة. إن سفسطائية ميردث تبلغ حداً يجعله لا يجاهر بحبه، إلا أنه يبعث القارئ التأثير ذاته الذي يحدثه ديكنـز: وهو رغبة قوية في رؤية الوغد وقد لاقى جزاء ما يستحق.

كمـا ويبلغ ذكاء ميردث حدّاً لا يقوم معه بترك القارئ ينتظر طويلاً، وفي الفصل الثاني، نعلم أن لاتيشيا ديل وهي فتاة خجولة تعيش في المقاطعة، تحب سير ويلوباي، وأنه أعطاها السبب لجعلها تفكر أنها من الجائز أن تصبح الليدي باترن. بـيد أنه يهجرها ويعقد خطوبته على كونستانتينا درم الجميلة التي أصبحت بفضل أصولها الأرستقراطية تحمل أحد الألقاب. ونتذكّر عند نهاية الفصل الأخير أن هذه السيدة هي التي احمرّت من الغضب لدى قيام سير ويلوباي مقاطعة قريبه الذي لا يشبه السادة. ونتلقّى أول إشارة تفيد أن طريق الأنانية قد لا يكون سهلاً إلى الحدّ الذي يأمله. وبعد بضع صفحات من ذلك، نراها تهرب مع عسكري. وعلى الرغم من ذلك، فإنه إذا ما لقي سير ويلوباي الإذلال لرفضه، فإنه يفشل في إظهار ذلك. وعـندما تسأل لاتيشيا عن الآنسة درم يجيبها ببرود "ليس هناك آنسة درم حسبما

أعلـــم". وهكـــذا فإن الوغد لا يزال (سالماً) ونسترسل في القراءة ونحن في انتظار النكسة التالية...

وباختـــصار، وعلـــى الرغم من الأسلوب المنمّق والمفارقة الممتعة عقلياً، فإن التكنـــيك الأســـاس لرواية (الأنوي) يستوي في عدم اتقانه وتكنيك (سويني تود) و(حلاق فليت ستريت الشيطان). ويعلم ميردث أن من شأن كل ذكائه أن لا يثير سوى القارئ دون أن تكون هناك تلك الجاذبية الخفية لأبسط العواطف الإنسانية والـــنموذج الأســـاس للتوتر وإطلاق التوتر. وفي الفصول الثلاثة أو الأربعة هذه، يكون قد كتب توّاً رواية باختصار وأخبر القارئ بما يتوقّعه بالضبط. والآن، وبعد أن نكـــون قد أشغلنا كامل انتباهنا، فإنه سيقوم بتنفيذ الأمر ذاته مرة أخرى تنفيذاً أكثر تروياً. حيث يعود سير ويلوباي من رحلة كان قد قام بها إلى الخارج – ربما للعـــق جراحه – مع قريبه فيرون الذي سيصبح مديراً للأملاك. هل سيتزوّج الآن لاتيـــشيا ديل؟ كلا بالطبع. ويكرِّر هجومه، ويبني الآمال، ثم يخطب فتاة أخرى، كـــلارا مدلـــتون هـــذه المـــرة، وهي ابنة أحد الأطباء. والآن سنرى إذلاله مع كونستانيتنا درم يتكرّر على نطاق واسع.

لقـــد عاد سير ويلوباي ومعه الشاب كروسجاي باترن وهو ابن الملازم غير النبيل. أليست تلك غلطة؟ إن ميردث يظهر الآن بالتأكيد الوغد بصورة تدعو إلى التعاطف معه كرجل ندم لمعاملته قريبه معاملة قاسية. ولكن، لا. إذ سرعان ما تبيّن أن عمـــل الخير تمّ إعداده لمجرّد جعل سير ويلوباي يسعد نفسه. فأنويته لها انحرافها وتقلـــبها الدقيقين. ولدقّة المؤلف هذه تأثير وهو إشباع ذكاء القارئ غروراً. فهي ليست ميلودراما خام، بل إنها تنطبق على الحياة بدقة.

وهكذا نراقب خطيبة سير ويلوباي الثانية وهي تعيش الخيبة ذاتها التي عاشتها الخطيـــبة الأولى، وكذلك تطور الحب بينها وبين فيرنون قريب سير ويلوباي. ولما يـــدرك الأخـــير أنه على وشك أن يتعرّض للهجر ثانية، يحاول أن يداوي كبرياءه الجريح بأن يطلب إلى لاتيشيا أن تتزوّجه. وترفضه بالطبع (إنها لن ترفض ذلك في الحـــياة الحقيقية بيد أن مهمتها في الرواية تسديد ركلة أخرى إلى أنويته). ويحاول الآن أن يـــنظّم زواجـــاً بين فيرنون وكلارا – وهي محاولة أخرى لإقناع نفسه أنه

عندما يسحب الخيوط تأخذ الدمى بالرقص. ولكنه لا يحظى حتى بهذا الرضا عندما تخبره كلارا أنها وفيرنون عقدا العزم على الزواج على أية حال. وكل ما بقي لدى الأنـــوي الآن وهـــو أن يجثو عند قدمي لاتيشيا ويتضرّع إليها أن تتزوّجه كخدمة تقدّمها له حتى لو لم تعد تحبه بعد الآن. إنها تحبه بالطبع، بيد أنها لا تريد أن تفشي ذلـــك الـــسر، بل تقبل به ببساطة. وهكذا تنتهي الرواية بمصالحة كبيرة، وتغرق العيون بالدموع، حتى أننا نشعر بالحب إزاء ويلوباي.

ذلـــك محال بالطبع. إذ لو بلغت به النذالة ذلك الحدّ الذي أظهره به ميردث، فإنه لا يمكن أن يتغيّر بين عشية وضحاها. وفي غضون ستة اشهر ربما يستأسد على الفـــتاة المسكينة ويتصرّف تصرفاً سيئاً كسابق عهده. ومن خلال نظرة أكثر تمعناً، نجـــد أن الكـــتاب كله ليس (صادقاً كالحياة) أكثر من (ترنيمة العيد) لديكنـــز. وبقدر ما يتعلّق الأمر بذلك، فإن الكتاب رواية فكتورية أخرى تعجّ بالأحداث غير المعقـــولة. ولكننا لا نعترض على ذلك - حتى لو اكتشفنا الحيلة. إذ نجد متعة في الـــسماح لمـــيردث بالـــتلاعب بعواطفنا. ونجد متعة في كره سير ويلوباي وعبادة لاتيشيا والتعاطف مع فيرنون وكلارا. كما أن إثارة ميردث لهذه العواطف البسيطة في الوقت الذي يبدو فيه معقداً وذكياً، تجعلنا نشعر أننا جميعاً أذكياء بالأحرى.

* * *

تلك هي الحيلة إذن: التوتر وإطلاق التوتر مما يسبِّب الإحساس بالحرية. ولكن يمكن تنفيذ ذلك على عدة مستويات. حيث إن معظم روايات جين أوستن، على سبيل المثال، تدور حول سيدة من السيدات الشابات الفاتنات وهي في حاجة إلى زوج. والحـــرية التي تحلم بها هي بالأساس فنتازيا لتحقيق رغبة طالبة في المدرسة. ويكمن سحر تلك الروايات في البساطة الأساسية للحبكة. وهكذا، نجد في رواية (الإقـــنـاع)، علـــى سبيل المثال، تنويعاً لقصة سندريلا. فلها أختان إحداهما جميلة ومتألقة ومدلّلة والثانية حلوة ومتواضعة وذكية. كما تمّت خطوبة الأخت المتواضعة آن لـــشخص يدعى كابتن وينتورث من ناحية، ولكن عائلتها أجبرتها على فسخ الخطوبة لأنه ليس ثرياً. وهكذا وبعد مرور ثماني سنوات، لا تزال آن في بؤس بينما أصـــبح الكـــابتن وينـــتورث غنـــياً حقاً، ويستطيع أي قارئ الآن أن يتكهّن بما

سـيحدث. إذ إن كـل ما يتعيّن على جين أوستن القيام به هو أن تجمع بين آن والكـابتن ثانية. وهي تفعل ذلك بالمهارة الفطرية لمن ولد وهو كاتب قصة - أي بالأحـرى ستغرق بأحلام اليقظة طيلة العمر. وتنتقل العائلة إلى مدينة باث (لأن الأب يـواجه صـعوبات مالـية مما يضطر إلى تأجير داره كلينك هول). وهناك يصبحون على صلة بدائرة أكبر من الناس. وفي وسع التعقيدات أن تبدأ. وتلتقي آن بالطـبع بكـابتن وينتورث ثانية، ولكي تجمع بينهما ثانية تحت سقف واحد تلجأ حين أوستن إلى استنباط واحد ضعيف. إذ تصرّ لويزا موسكروف وهي منافسة آن الرئيـسة للظفر بكابتن وينتورث، على قفز عدة درجات تؤدّي إلى الساحل دفعة واحدة عند يم ريجيس... "كانت مندفعة جداً بنصف ثانية. وسقطت على الرصيف عند لاوركوب ونقلت إلى المستشفى وقد فارقت الحياة. يا لهول تلك اللحظة على الذين وقفوا حولها...". وتنقل لويزا إلى بيت بعض أصدقاء الكابتن وينتورث بينما تظـل آن الهادئة المقتدرة ساهرة للعناية بها. وتستمر الحال على هذا المنوال. ليست هذه نهاية الرواية، إذ يبلغ استمتاع جين أوستن بفنتازيتها الرومانسية حداً يدفع بها إلى تأجيل وضع الخاتمة. وتصبح آن مقتنعة أن الكابتن وينتورث يحب لويزا. ويعتقد الكابتن أن آن تحب ابن عمها وهو شخص يدعى السيد ألبوت، تبيّن فيما بعد أنه أرعن. وأخيراً، يجري حل جميع الأمور. ويتوزّع الأزواج كما هو الحال في إحدى الكوميديات الموسيقية. إن الأمر برمّته لا يعدو أن يكون أكثر من مجرد ضجّة دون طائل. لأنه لو كان لدى آن أي إحساس لتزوّجت الكابتن وينتورث عندما كانت في التاسـعة عشرة من عمرها بيد أننا لم نكن لنحصل على رواية في تلك الحال. ولتبيّن أن ما لدينا يدعو إلى الشفقة. لأن رواية (الإقناع) قطعة ممتعة من الاستغراق المستفيض في الحلم.

ولكن الحرية التي همّ جين أوستن تدور كما يبدو على نطاق أضيق من الحرية الـتي همـمّ روائـي معاصر كجان بول سارتر. حيث تسيطر على ماثيو ديلارو، الشخـصية الرئيـسة لثلاثية (دروب الحرية) أشكال أخرى من الحرية - أخلاقية وسياسـية و(وجـودية) وعـندما نقارن ماثيو ديلارو بآن إليوت نجد السبب في الاخـتلاف الكبير بين مشاكل سارتر كروائي ومشاكل جين أوستن. حيث يعمل

ماثــيو أستاذاً مساعداً وهو غير راضٍ عن نفسه تماماً دون أن يعرف حقاً ما يريد. فهــو يملك خليلة وهي حامل. ولكنه لم يعد يحبها على أية حال، بل يحب إحدى تلميذاته. ولا تعيره هذه اهتماماً. ويعلم سارتر أنها لن تحل المشكلة حتى لو أحبته، إذ إن ماثــيو يعلم، مثل كومو باسينغتون، ما لا يريده، ولكنه لا يملك فكرة عما يريده فعلاً. وهو ينفر من فكرة البورجوازيين المتعلقة بالأمن والنجاح المادي، وهو لا يؤمن بالدين. ونجد في المجلد الأول الموسوم (عصر العقل) أن له مشكلة بالتأكيد وأنهــا تحــدث لــه التوتر الضروري: يتعيّن عليه إيجاد المال لخليلته للقيام بعملية الإجهاض ولا يوجد هناك من يقرضه ذلك.

والأمــر الغــريب الآن هو أن المجلد الأول هذا يشكل رواية ناجحة ومرضية علــى الرغم من أن ماثيو لم يقترب من إيجاد الحرية الداخلية. وتحلّ خليلته مشكلة حملــها بــأن تتــزوج رجلاً من الشواذ. وهنا نصبح غارقين في مشاكل مختلف الشخصيات: الشاذ والمهووس بالسرقة ومغني الملاهي وهلمَّ جرا. وعندما تصل إلى الــصفحة الأخــيرة تنتابك رغبة كاملة في البدء بقراءة المجلد الثاني لأنك تريد أن تعــرف ما سيحلّ بالشخصيات. غير أن القارئ ينتابه وهو في منتصف المجلد الثاني الشك والتذمر. من المحتمل أن سارتر لا يعرف إلى أين يتّجه. وبعد مائة صفحة، لم يعــد هناك شك في ذلك. وما يبعث على الدهشة هو أننا لدينا مؤلف يأخذنا في رحلــة بحــرية دون أيــة فكرة عن الوجهة، ودون ضمان بأننا سنصل إلى المكان المقصود.

كيف يمكن أن يحدث ذلك؟ ما هو الخلل؟ إننا نستطيع الإجابة عليه. فهو قد أوغل في تعمّقه في القاعدة الأساسية للتوتر وإطلاق التوتر. ووصل إلى نتيجة خاطئة وهي أن السبب - وهو المجلد الأول - كان ممتعاً جداً لأنه كان ينتقل بانهماك من شخصية إلى أخرى. ويحاول الآن القيام بالأمر ذاته وعلى نطاق أوسع وذلك بزيادة عدد الشخصيات وتوسيع نسيجه حتى يغطّي كافة أنحاء أوروبا في الأشهر السابقة لغزو هتلر لفرنسا. ويعتقد خطأً أن جدّية هذه الثيمة والكارثة المحدقة بسبب الحرب ســتبقي القارئ مستغرقاً. إلا أن الأمر ليس كذلك. إذ يحتاج القارئ إلى مشكلة بــسيطة تماماً لإشغال فكره إسوة ببحث ماثيو عن المال اللازم لعملية الإجهاض.

وبدون مثل هذه المشكلة لن يكون هناك توتر ولا تحرير للتوتر. كما وأنه يرتكب جريمة كبرى ضد التوتر وذلك بالانتقال عشوائياً من حادثة إلى أخرى وهو في منتصف إحدى الفقرات بحيث إنه ما تكاد تصبح مهتماً بمجموعة واحدة من الشخصيات، حتى يقدّم لك مجموعات أخرى. وبالرغم من ذلك، توجد بضعة حوادث ناجحة جداً تكشف بوضوح تام عن الخلل. فهناك قصة الشاب الرومانسي المسالم (فيليب) الذي يهرب من البيت ويلتقطه أحد الشواذ في باريس، وفي تلك اللحظة التي يجري فيها اللقاء يزداد فضول القارئ لمعرفة ما سيحدث.

وربما وقعت أكثر الأحداث أهمية في (وقف التنفيذ) في أحد القطارات عندما يتمّ إخلاء مستشفى للمشلولين ويجد رجل شاب نفسه مضجعاً بجوار فتاة جميلة - الاثنان مشلولان من الخصر إلى الأسفل. ويصل الأمر حدّاً عندما تقوم الفتاة باستدعاء الممرضة بسبب إصابتها بالإسهال فتأتيها هذه (بالمبولة) وتضعها تحتها. وينتابه شعور بالاشمئزاز لبضع دقائق. ثم يأخذ بتمالك نفسه ويردِّد أنها مريضة. ويغمره شعور متدفق بالحب والحنان. إن هذا يمثّل نموذجاً لفتح معالم جديدة في الرواية. ولكن سارتر ينتقل بسرعة إلى مشهد يقرأ فيه السياسيون إعلان مازاريك باستسلام هتلر. ويبدو أنه يعتقد أن كل قارئ جاد سيجد أن تغيير المشهد مهم ومؤثر. بيد أنه في الواقع ليس إلا سأماً قاتلاً. وليس عندي أدنى شك في أن كل من قرأ الكتاب قد قفز بسرعة خلال الصفحات العشر التالية أو ما يقاربها وهو يبحث عن الحادثة التالية مع الشاب والشابة. وقبل نهاية الجزء الثالث بوقت طويل، تكون الرواية قد تناثرت. إن سارتر شرع بالمجلد الرابع، ولكنه أهمله وهو ما كان سيقدم عليه معظم القرّاء قبل وقت طويل من ذلك. ولكن هل تعتبر (دروب الحرية) فشلاً لأن سارتر كان غير قادر على حل مشكلة الأسلوب الذي يحقّق فيه ماثيو حريته؟ والجواب بالنفي كما يتّضح، طالما أن الجزء الأول كان ناجحاً جداً. إنها تبدو فشلاً لأن سارتر غاب عن ذهنه تنفيذ القانون الأساس للتوتر وتحرير التوتر.

* * *

في ميسورنا الآن أن نلاحظ أن هذا هو السبب في الخلل الذي أصاب بنى هائلة مثل (جان كريستوف) لرولان و(كريستين لافارتز داتر) لأندسيت وحتى مع

(الحـــرب والسلام). إن عنصر التوتر وتحريره في (جان كريستوف) يتمّ حالما يحقّق الموســيقار نجاحه. ولو قال رولان عند هذا الحدّ: "وعاش سعيداً من بعد ذلك..." فإن من شأن القارئ أن يطرح الكتاب جانباً وهو راضٍ تمام الرضا. ولكن لو أراد رولان الاسترســال، فإنــه ســيضطر إلى البدء من جديد ثانية. وهو يحدث توتراً جديــداً. ويــوجد احتمال آخر من شأنه أن يكون الحل الصحيح للمشكلة. ففي مرحلة مبكرة من الرواية كان حرياً برولان أن يرى هدفاً بعيداً ورائعاً لبطله - ربما شـــيء يشبه إنجاز إحداث فاغنر لبايروث أو سيمفونية تاسعة هائلة تتسم بالرؤيا، ومـــن شـــأنها أن تغيِّر مصير العالم. وعندها كان في وسع الرواية، وبقليل من هذه الـــذروة الهائلة الاستمرار إلى نحو خمسة آلاف صفحة بشرط أن يكون رولان قد احتفظ أيضاً بسلسلة من حوادث التوتر وإطلاق التوتر خلال البناء. إن الرواية التي تنتهي بمجرد موت بطلها هي رواية أسيء فهمها أساساً.

يكاد بالطبع يكون خالياً من المعنى قولنا إن رواية (الإقناع) هي رواية ناجحة أكثر من (جان كريستوف)، ما لم نضف أن رولان كان يهدف إلى أبعد مما تهدف إلــيه جــين أوستن. فقد حاول رولان أن يكتب عن الدفاع الهائل للحرية الذي اســتحوذ على بيتهوفن ولم يكتب عن رغبة فتاة من الطبقة الوسطى في الحصول علــى زوج مــن الأزواج. ونجد أنفسنا مرة أخرى، أمام تمييز ديفيد ليندساي بين الــروايات الــتي تصف العالم والروايات التي تحاول أن تفسِّره. ببساطة أكثر بين (المحلقين عالياً) و(المحلقين على ارتفاع منخفض). إن جين أوستن وشارلوت برونته وأنطوني ترولوب روائيون جيدون ولكنهم حلّقوا على ارتفاع منخفض. أما رولان وســارتر ودي. إش. لــورنس ودستويفسكي وليندساي نفسه فقد حلّقوا عالياً. وكــتابة روايــة ناجحة تحلّق على ارتفاع منخفض أسهل بكثير من كتابة رواية ناجحــة تحلّــق عالياً. وفي استطاعتي أن أذكر عشر روايات (ناجحة) تحلّق على ارتفـــاع منخفض دون أي تردُّد مبتدئاً بـــ (باميلا) و(كبرياء وهوى) و(جين آير) و(تـــاريخ السيد بولي) لويلز، و(البطاقة) لأرنولد بينيت، و(جيم المحظوظ) لكنغزلي أيمـــس، و(مكان في القمة) لجون براين. إذ تنتهي هذه الروايات جميعاً بإنجاز يبعث علـــى الرضـــا على عدة مستويات. غير أن الأمر سيأخذ مني وقتاً طويلاً جداً لو

أردت سرد قائمة من عشر روايات ناجحة تحلّق عالياً. وقد ينتهي بي الأمر إلى الاعتراف بالهزيمة. إذ إن دستويفسكي ولورنس من الذين يحلّقون عالياً كما يتضح، غير أن عدداً قليلاً من رواياتهم يترك القارئ بذلك الإحساس الخاص بالإنجاز الهادئ - كذلك الشعور الذي ينتاب المرء بعد تناوله وجبة جيدة من الطعام - الذي ينتابنا بعد قراءة (الأنوي) و(الإقناع). ويأتي هذا كما هو واضح بسبب أن الرواية (الناجحة) تماماً تنتهي بحل المشكلة التي تحدثها. والمشاكل التي يطرحها الذين يحلّقون عالياً تبلغ من الضخامة بحيث يتعذّر حلها حلاً دقيقاً. لهذا فإن معظم الروائع الأدبية لروايات القرن العشرين تعتبر (فشلاً) من هذه الناحية. فعلى سبيل المثال: (رجل دون مؤهلات) لموسيل، و(نساء عاشقات) للورنس، و(قصة حب غلاستونبري) لجون كوبر بويز[1] و(القريب والبعيد) في (ل. ال. اش. مايرز)[2] وحتى في (البحث عن الزمن المفقود) لبروست - وأجد نفسي مضطراً إلى الحديث عن معظم هذه الروايات في مكان لاحق.

إنني لا أستطيع أن أفكّر إلا في كتابين اثنين من القرن العشرين يمكن اعتبارهما من المؤلفات المحلّقة تحليقاً عالياً. وهما: (جذور السماء) لرومان كاري، و(الرجل

---

(1) جون كوبر بويز (1872 - 1963).
روائي إنكليزي درس في جامعة كيمبردج. من رواياته (قصة حب غلاستونبري 1932)، و(رمال ويمارس 1934) وتدوران في إطار مشاهد من عالم طفولته كما وتعتبر استغواراً ذاتياً ودراسة في الروابط القائمة بين البيئة والشخصية. استقرّ في العام 1934 في مقاطعة ويلز وكتب روايات تاريخية مطولة مثل (أوين كليندور، 1940)، و(بوريوس، 1951) حيث نلمس فيهما أعمق أفكاره الفلسفية والفنتازية. يدين بأفكاره حول الحياة للشاعر الرومانسي ووردزورث من حيث التصاقها بالطبيعة وتأكيدها على القوة الخلاّقة للخيال، بينما تذكرنا معالجته للتجربة الجمالية بأعمال برسوت (المترجم).

(2) ليوهاميلتن مايرز (1881 - 1944).
روائي فلسفي درس في أتين وكيمبردج. أروع أعماله رباعية هندية دور أحداثها في عهد زعيم المغول (أكبر) في أواخر القرن السادس عشر وهي: (القريب والبعيد، 1929)، و(الأمير جالي، 1931)، و(الجذر والوردة، 1935)، و(مسيح فيشنو، 1940) حيث تتضح في الجزء الأخير أفكاره اليسارية وحالته النفسية المكتئبة. انتحر في العام 1944 دون أن يكشف النقاب عن الكثير من مجريات حياته الخاصة، إذ قام بإتلاف سيرته الذاتية وطلب من أصدقائه حرق رسائله. يؤكد في أعماله على التجربة الداخلية أو الرؤيوية للإنسان. كما أعتقد أن التجربة الروحية تلعب دوراً في حياتنا لا يقل عن دور الجنس (المترجم).

الصعب) لهوكوفون هوفمانزثال[1]. (والكتاب الثاني مسرحية بيدان قوانين الدراما تـــشابه أساســاً قوانين الرواية) وبطل (جذور السماء) رجل يستحوذ عليه الدمار الذي يلحق حياة البراري في أفريقيا وخصوصاً الفيلة. ويبدو هذا الأمر غير مشجّع إلى حدّ كاف. حيث يصبح صراع موريل من أجل إنقاذ الفيلة رمزاً لصراع إنسان القرن العشرينَ لإنقاذ نفسه من دافع التدمير الذاتي. إنها إحدى الروايات القليلة في القـــرن العشرين التي تنتهي بإيجاد دفق هائل من التفاؤل في نفس القارئ عن البشر والروح البشرية.

أما (الرجل الصعب)، فهي رواية تستحق الذكر هنا أيضاً لأنها محاولة طموح يقـــوم بها شاعر نمساوي لإسقاط فكرته عن الإنسان المتفوّق، وهو نموذج للمثالي: وبـــذلك يجوز اعتبارها خلفاً شرعياً لرواية (اللصوص) لشيلر. وبالكاد يبدو البطل (كاري بوهل) نموذجاً للبطولة. إذ إنه ينتمي للطبقة الأرستقراطية النمساوية، وكل فـــضائله ماتت واختفت تحت السطح. وهو رقيق وحذر وذكي ذكاءً حاداً، كما وأنـــه يملك في الوقت ذاته نزعة عميقة نحو الحدس. ويفضل إخفاء سجاياه مثله في ذلك مثل الصينيين عن (الرجل المتفوق). ولا يؤدِّي هذا بالناس إلا إلى اللحاق به. كمـــا وتـــؤدِّي بـــه طبيعة ذكائه ذات النـــزعة العميقة للحدس إلى الارتياب في الكلمـــات. ويجد عذباً في محاولة تحويل مشاعره ومفاهيمه إلى كلمات وخصوصاً في (المجتمع). كما ويشعر أن الأمر كله حريّ بأن يصبح نسيجاً غريباً لسوء الفهم.

ويبدو أن الأحداث التي تقع في المسرحية تسوغ اتجاهه. إذ يتضرّع إليه صديق قـــديم هو الكونت هيشنجن للتدخل لإقناع زوجته الهاربة بالعودة إليه كما تتوسّل إلـــيه أخته كي يحاول إقناع فتاة أرستقراطية شابة تدعى هيلين ألتنويل بالزواج من

---

(1) هوغو فون هوفمانزثال (1874 - 1929).

شـــاعر ودرامي وكاتب مقالات نمساوي كانت اللغة تبدو له وقد فقدت اتساقها مع الواقع. وعبّر عن بحـــثه الواعـــي عن الإيمان الروحي والتجربة الشخصية والتراث الثقافي والاجتماعي لأوروبا من خلال أعماله النثرية، حيث تطالعنا مقالاته الثرية بعمقها وتبصرها في الأدب والفن باعتبارها من رموز المدينة. أظهر في قصائده الدرامية المبكرة الإنسان الجمالي وقد عجز عن خوض التجربة العفوية. ويتضح هذا في قـــصائد ومـــسرحيات مبكـــرة (1891). اشتهر أيضاً باقتباسه المسرحية الإغريقية (ألكترا، 1904) والمسرحيات الأخلاقية للعصور الوسطى (المترجم).

ابنها ستاني. ويوجد تعقيد لا معقول واحد. حيث إن الكونتيسة هيشنجن وهيلين ألتـــنويل يحبان كلاهما كاري نفسه. بيد أنه يسمح لنفسه أن يستدرج إلى حضور حفلة للتحدث إلى كلتا المرأتين. وبعد أن يدغدغ مشاعر هيشنجن يفلح جزئياً في إقـــناعها بالعودة إلى زوجها. أما هيلين فهي قضية مختلفة، حيث يساوي ذكاؤها ذكـــاءه، وينتهي به الأمر إلى عقد خطوبته عليها. بيد أنه لا يزال غامضاً فيما إذا كان سيتزوّجها بسبب حبه لها أم بسبب أن سيداً يبلغ من النبل بحيث يصعب معه رفض امرأة تخبره أنها تحبه.

إن تلخـــيص القـــصة بهذه الصورة يجعلها تكاد تبدو إحدى الروائع. ولكنها رائعـــة هوفمانزثال لأنها أكثر العروض نجاحاً لصورة الذات - وتدور المسرحية في الواقـــع حول مشكلة رجل أكثر ذكاء وحساسية من المجتمع الذي يعيش فيه. وهو لـــيس لامنتمـــياً يرفض المجتمع رفضاً عدوانياً، بل يرغب في العيش في ظل قوانينه وتطبـــيق معتقداته. بيد أن يحاول وضع حدّ فاصل معيّن بينه وبين الآخرين. وهو علـــى اســـتعداد للعيش عيشة المنفيين الروحيين، حتى إن الإعجاب الذي يثيره في نفوس الآخرين يسبّبه الحرج.

تكمـــن عظمـــة المسرحية في البراعة التي تمّ بواسطتها عرض الاختلاف بين غـــاري بوهل ومختلف الشخصيات التي لا تثير فيهم الكلمات أي إبهام. وهي تحفة مـــن تحف الملاحظة النفسانية ودراسة في النماذج المختلفة للأنوية وخداع الذات. ولكـــنها أيضاً دحض لأسطورة القرن العشرين القائلة إن الرجل الذكي والحساس محكوم عليه بالهزيمة والعجز. وهي توحي، مثلها مثل (جذور السماء)، أن مثل هذا الـــرجل يتعيّن عليه أن يكون قائداً وليس شخصاً يعوزه الانسجام مع مجتمعه وأن موقعه في مقدمة المجتمع وليس نهايته.

وبقولنا هذا، نكون قد وصلنا إلى جوهر مشكلة رواية القرن العشرين، حيث إن الروائـــي لا يستطيع إسقاط إلا صورة ذاتية واضحة إذا ما عرف بوضوح نسبي مـــا يـــريده. كان في وسع رشاردسن وجين أوستن وشارلوت وإميلي برونته أن يكتـــبوا روايات تبعث على الرضا، لأن ما أرادوه كان واضحاً. غير أن الاحتمال هو أن كل من يجلس لكتابة رواية من روايات القرن العشرين لا توجد لديه فكرة

عما يريده أو تريده. ومع هذا، فإنك إذا ما استطعت أن تقوم بجس طبقات الشك، ستصل إلى يقين أساس. إنهم يملكون جميعاً الشعور بأن (فعل الإبداع) جدير به أن يسمح لهم نوعاً ما بالانتصار وتحقيق السيطرة عليه بصرف النظر عن درجة تشوش وارتباك حياتهم اليومية. وهذا يعني أن البشر كما يبدو لديهم غريزة غريبة مفادها أن قوى العقل أوسع مما نفترضه عادة. فقد مرَّ كل كاتب جاد بتجربة هذا الشعور: الكتابة عن مشكلة تؤرِّقه ثم يجرِّب فجأة اندفاع القوة والشعور بالانفصال وكأنه قد تحوّل إلى منطاد، وتخلّص من المشكلة.

ويؤدِّي هذا بنا كله إلى الاستنتاج أن كاتب القرن العشرين ليس بالأساس أسوأ من رشاردسن أو جين أوستن. إنه في الواقع، ومن عدة نواحٍ، أفضل لأن حضارتنا أكثر اتساعاً من الناحية العقلية. والضرورة الأساسية للكاتب هي أن يدرك أن ما يحاول القيام به هو إحداث إحدى المزايا التي يستطيع من خلالها رؤية وجهه. وحالما يتمّ فهم ذلك، فإن المشكلة تكون قد تمَّ حلها حلاً نصفياً. من الجائز أن تكون المرآة للوهلة الأولى غير شفافة أو غير صافية، ولكنه ما أن يبدأ حتى تأخذ بالوضوح تدريجياً وهي تكشف بذلك عن أنها ليست مرآة اعتيادية بل إنها مرآة سحرية صُمِّمت لتحرير القوى الخلاّقة للعقل الباطن.

* * *

نقطة حيوية أخرى. لقد انحصر هذا الكتاب حتى الآن بأعمال تعتبر مؤلفات كلاسية أو روائع. وهذا يحدث الانطباع أن الكتابة الجيدة فن مبهم ينحصر بالنوابغ والمحترفين. وهذا غير صحيح. إذ إن مبدأ المرآة ينطبق على الهواة كما هو على المحترفين. حيث أنتجت مؤلفات أدبية عديدة ومهمة بواسطة مبتدئين. ورواية (رحلة إلى أركوتورس) لديفيد ليندساي مثال على ذلك، ورواية (الكاهن والاضمحلال) لبيل هوبكنز مثال آخر. ولا يوجد معجب ببرنارد شو دون رواياته المبكرة، على الرغم من أنها جميعاً غير متقنة.

وليست كل هذه الأعمال محظوظة إلى الحد الذي تجذب فيه اهتماماً نقدياً. والمثال الذي أمامنا هو رواية (الغرفة الصينية) لفيفيان كونل وهي رواية أحدثت فضيحة معينة، كما وأنها كانت ناجحة عندما ظهرت في العام 1943، بيد أنها لم

تحصل على الاعتراف الذي تستحقه. فهي تستغور المشاكل ذاها التي عالجها دي. اش. لورنس - الأسلوب الذي تفصل فيه الحضارة البشر عن دوافعهم الأساسية - وتحقّق ذلك بنجاح كبير جداً.

نيكولاس بود مدير مصرف ورثه عن أبيه، وهو لا يزال شاباً تماماً بيد أن الصناعة المصرفية لا تناسبه. فهو يشعر بالاختناق وأنها تسلبه الحياة والحيوية. لذا عندما يذهب إلى أحد محلات بيع الأزهار لشراء بعض الزهور لزوجته، لا يعمد إلى إخراج يديه من جيبه، فهما يدان كبيرتان من أيدي العمال، ويشعر بالعار منهما.

ولدى عودته إلى البيت، يعلم أن ابنة صاحب البيت قد انتحرت وأنها كانت تحرِّر الرسائل لنفسها. ويقوم أحد الأطباء الجدد وهو سالبي بزيارة البيت ويناقش موت الفتاة، ويقترح أن يحاول تحرير الرسائل لنفسه كنوع من أنواع التجربة النفسانية، فيوافقه نيكولاس. ويستطيع سالبي أن يلاحظ بلمحة واحدة أن موريل زوجة نيكولاس غير سعيدة، وتشعر بالإحباط. لذا عندما يخرج نيكولاس للنزهة، نجده يتقدّم لغوايتها. وتنشأ بينهما علاقة، إلا أنها تجد أن تودُّده العقلي الإكلينيكي للجنس غير قابل للاحتمال.

وفي المصرف، يبدأ نيكولاس الآن باستلام رسائل تخلو من التوقيع تقول: "توجد في يديك إرادة الموت. موت من؟" ونكتشف أيضاً أن له علاقة مع سكرتيرته الحسناء الآنسة كولمان. غير أن هذه العلاقة تبدو غير مرضية تماماً. وفي كل يوم اثنين ينهمك الاثنان بممارسة الحب بصورة عنيفة في شقتها، ولكنها باردة لا تسمح له بتقبيلها. ويترك لها مبلغاً من المال دائماً داخل مظروف تتبرّع به للجمعيات الخيرية. ويكتشف بعد ذلك أن قدمها مشوّهة - فلديها ظلف بدلاً من الإصبع - وكان الشعور بالخجل هو الذي يسبِّب برودها.

وإلى هنا والرواية ذات خاصية خانقة ينعدم فيها الهواء. إذ إن جميع هؤلاء الناس وقعوا في الفخ: نيكولاس في فخ وظيفته، وزوجته في فخ جذورها الممتدة في الطبقة الوسطى، والآنسة كولمان في فخ خجلها من تشوُّه قدمها، وسالبي في فخ عقلانيته. ثم تأخذ الأمور بالتغيير. ففي عصر يوم من الأيام، وفي البلدة الصغيرة التي تقابل فيها موريل وسالبي لممارسة الحب، تواجه شريكها وهو أسكتلندي ضخم له

لحية حمراء فتهبه نفسها ويمارسان الحب عند شاطئ النهر. وتتركها تلك التجربة والشعور ينتابها في أنها يقظة جنسياً للمرة الأولى.

ويزداد في الوقت ذاته إحباط نيكولاس بفعل الرسائل الخالية من التوقيع. وتؤكد هذه الرسائل على خوف غامض من أن يؤدّي إحباطه إلى ارتكابه جريمة قتل في النهاية. وفي يوم ما، وبينما هو يمارس الحب، يوشك على خنق الآنسة كولمان. وعندما يلاحظ أن الرسائل مكتوبة على نقود ورقية، يأخذ في الارتياب في كل من يجده حوله. ويتجمّع التوتر وكأنه عاصفة من الرعد.

ثم يتحرّر ذلك في حادثة واحدة. ففي صباح يوم ماطر من أيام الآحاد، يطلب نيكولاس، وهو يشعر بالضجر والإحباط، من سائق سيارته أن يأخذه إلى إحدى الحانات القروية لتناول طعام الغداء. ويمرّان بعامل عجوز يحفر ساقية لتصريف مياه الفيضان، فيأمر نيكولاس سائقه بالتوقف. ويبدأ بمراقبة العامل بدهشة وهو يقوم بتقطيع الطين الرطب. وبعد ذلك، وبينما يجاهد العامل لانتزاع جذر شجرة، يقفز نيكولاس باتجاه الساقية ببدلته الأنيقة ويقبض على الجذر بيديه الكبيرتين. وينتابه شعور عميق بالرضا، ويخبر السائق أن يأخذ العجوز لتناول الغداء. أما هو فيقوم بحفر المجرى. إنه عمل شاق وطويل ويأخذ من المؤلف ست صفحات لوصفه ومع انتهاء النهار، تكون يداه قد أصيبتا بالتقرُّح، ويشعر بالإعياء، ولكنه راضٍ تمام الرضا. فقد أعاد بناء اتصاله بالواقع.

ويتبع ذلك وفاق جنسي مع زوجته يحقّق الاثنان فيه تحرراً تاماً. ثم يقوم المؤلف بعد هذا بربط الأطراف السائبة للرواية. ويتكشف الأمر عن أن محرر الرسائل الخالية من التوقيع هو سالبي، الذي كانت تدفعه لذلك الرغبة في الانتقام (كانت عائلته تملك المصرف) غير أن هذه التفاصيل لا تكاد تكون لها أهمية. إذ إن ذروة الرواية تكمن في مشهد حفر الترعة حيث يحقّق ذلك أثراً يترك معه القارئ في حالة سبات ولامبالاة تقريباً بما سيجري بعد ذلك.

وربما كان ذلك أكثر المشاهد التي لا تنسى في الرواية الحديثة. إذ كتب عدد كبير من الروائيين ومنذ القرن التاسع عشر عن الإحساس الخانق بالزيف واللاجدوى الذي تسبِّبه الحضارة. ولم يستطع إلا قلة من العظام - بمن فيهم

دستويفسكي وتولستوي - الإيحاء باستيعاب الروح البشرية التي لا يمكن تدميرها للحرية.

وقد يبدو من قبيل المفارقة، والكلام من الناحية الفنية، أن (الغرفة الصينية) ليست رواية متّقنة الصنع. إذ تفتقر الفصول الأولى منها إلى عنصر التوتر، والمشهد الذي يقنع سالبي فيه نيكولاس بكتابة الرسائل لنفسه يبدو مصطنعاً. كما يفتقر مشهد إغواء سالبي لموريل إلى المعقولية، أما الفصول الأخيرة فهي رتيبة تفتقر إلى الحماس. وعلى الرغم من ذلك، فإن الكتاب قطعة آسرة وقوية - وبرهان ممتع على أن الأسلوب سيهتم بنفسه عندما يعلم الروائي ما يريد قوله.



الفصل السادس

أنواع تحقيق الرغبة

في العام 1909 تلقّى شاب إنكليزي يقطن في نيويورك رسالة من أكثر الرسائل إثارة في حياته. فقد أرسلها السيد فرد. جي. رايمر عن الناشر اللندني سامبسون لو، وكانت عبارة عن الموافقة على نشر روايته الأولى.

ولد جيفري فارنول قرب مدينة برمنغهام، وكان من المقرّر له أن يمتهن الهندسة، فأرسله أبواه إلى إحدى مؤسسات النحاس الأصفر، بيد أنهما استسلما أخيراً وسمحا له بدراسة الأدب. فتزوّج بفتاة أميركية وذهب إلى نيويورك وأصبح رساماً للمشاهد في مسرح أستور. لم يهوَ فارنول أميركا إذ كان كل فرد يبدو في عجالة من أمره. كان يحلم بالأزقة الخضراء لمنزله في ووروكشاير والأيام الخالية للعربات. حاول الكتابة منذ أن بلغ التاسعة عشرة من عمره، وكانت روايته الأولى (سجل العفريت)، وهي رواية رومانسية وجدانية، قد رفضها كل ناشر وقعت عليها أنظاره. أما روايته الثانية والضخمة (الشارع العريض) فهي قصة تدور حول مثقف شاب يترك منزله ليطوف في طرقات إنكلترا أيام الوصاية. ويقدّمها فارنول إلى ناشر في نيويورك، بيد أن هذا يرفضها دون رسالة توضح السبب. وحدث الأمر نفسه مع ناشر ثانٍ، بينما تفضّل ناشر ثالث بتوضيح السبب قائلاً إنها (إنكليزية حتى العظم). ثم عرض ممثل تقديم الكتاب إلى أحد الناشرين في مدينة بوسطن، ولكنه نسي المخطوطة في قعر صندوق سيارة وعاد بعد بضعة أشهر وهي لا تزال هناك لم تمسّها يد. وهنا قرّر فارنول أن حياة الكتابة لم تُحدث له بعد أن تعب من جرّاء تناوله الطعام الشحيح وعادت زوجته إلى السكن مع أبويها في نيوجرسي. فأرسل المخطوطة إلى زوجته مقترحاً أن تقرأها وتحرقها. ولكنها قرّرت بدلاً من ذلك إرسالها إلى إحدى الصديقات في لندن وكانت تعمل رئيسة تحرير

إحــدى المجــلات. فتأخرت المخطوطة الضخمة وقتاً أطول وهي تعبر الأطلسي. ولحسن الحظ تدريك الصديقة شيرلي إيفونز حالاً خاصيتها.

"واتــرك لابــن أخي موريس فايبرات مبلغاً من المال يصل عشرين ألفاً من الجنيهات، والأمل يحدوني في أن يأخذ به ذلك إلى الشيطان".

إن كــتاباً يبدأ بمثل ذلك، قد لا يكون أدباً جاداً، إلا أنه سيكون من الواضح قــابلاً للقــراءة. فقد حصل سامبسون لو على الحقوق وأعطى الكتاب إلى (ليتل وبــراون في بوســطن) وهي المؤسسة التي عزم، الممثل على عرض الكتاب عليها فنــسي. وهــنا تقبل المؤسسة بالكتاب أيضاً. فظهرت (الشارع العريض) في العام 1910، وأثبــتت أن الناشــرين الأميركــيين الذين رفضوها لم يكونوا على دراية بأمرهم، فقد أحب الأميركيون الرواية حباً يستوي وحب الإنكليز لها. وسرعان ما تمّ بيع نصف مليون نسخة منها، وأصبح جيفري فارنول رجلاً ثرياً.

إن القــصة تــبدو أشبه بفنتازيا لتحقيق الرغبة. وهي بالضبط حالة (الشارع العريض). حيث يوضح البطل في مقدمتها قائلاً:

"بيــنما كنت جالساً في وقت مبكر من صباح يوم من أيام الصيف تحت ظل شجرة أتناول قطعة من لحم البقر المقدّد مع سمكة سمقري صغيرة، واتتني فكرة أنني مــن الجائز أن أكتب كتاباً بنفسي في يوما ما، يدور حول الطرق والطرق الفرعية والأشــجار والريح في الأماكن المنعزلة وعن الجداول المسرعة، والغدران الكسولة، وعــن عظمــة الفجــر وتألق المساء وعزلة الليل الأرجوانية، أن أكتب كتاباً عن الحانــات القائمــة على جانبي الطريق والخانات المنعزلة، عن أحوال الريف وطرقه وسكانه".

والــبطل لــيس بالطبع موريس فايبر الذي يتوقّع منه الذهاب إلى الشيطان، ولكــنه ابــن عمــه بيتر. وتضيف الوصية بأنه إذا استطاع أي من هذين الرجلين الــزواج من السيدة صوفيا سفتون فإنه سيتلقّى بقية الثروة الطائلة. أما بيتر فيأخذ الجنيهات العشرة التي تركت له في وصية عمه ويسير متجوّلاً نحو الطريق العريض. وخلال فترة قصيرة نسبياً، يسطو عليه أحد قطاع الطرق ظنّاً منه ولعدّة مرات أنه ابــن عمّه. وتنقذه سيدة حسناء كان قد حبسها رجل عزم على غوايتها. ويشترك

في نزال لرمي الكرة مع حداد يصبح له مساعداً ويسكن في كوخ قريب في الغابة.

وفي لـــيلة ما، تطرق فتاة خائفة الباب - لم تكن كتب فارنول يوماً أقل من الطلـــب الواقع عليها من لدن سيدات في حالة غم. كانت الفتاة هاربة بالطبع من شـــخص أراد غوايـــتها وتشاء الصدفة أن يكون ذلك الشخص هو موريس فايبر الـــشرير. وتقـــدِّم نفسها باسم الرئيس براون. ولكن القارئ اليقظ لا يجد حتى في هذه المرحلة المبكرة صعوبة في معرفة أنها الليدي صوفيا سفتون في الواقع. وتظل في الكـــوخ للعناية بأمر بيتر الذي أُصيب بجروح أثناء خصام مع ابن عمه، وعلى نحو يقع الاثنان في الغرام.

القصة محال، وتعتمد على سلسلة من المصادفات. وعلى الرغم من ذلك، فقد وجدت وأنا أعيد قراءتها مؤخراً بعد ثلاثين سنة، إنها تستحضر السحر القديم الذي كان قد ملأ رأسي بأحلام اليقظة وأنا في الثالثة عشرة. وأنها لتذكرة ممتعة أن كتاباً من الكتب لا يتعيّن عليه أن يكون مقبولاً من أجل أن يحظى بالقراءة. إذ إن الحلم المتقن البناء يبعث على الرضا بصورة تتساوى والرضا الذي تبعثه إحدى الأوبرات أو السيمفونيات المتقنة البناء، إذ تكاد تدخل فيها المعقولية.

كـــان فارنـــول اختـــصاصياً في أحلام اليقظة. فقد استخدم حبكة (الطريق العـــريض) مرات ومرات. وسيتهمه الساخرون بتقديم ضروب التسلية للجمهور. ولكـــن لا يـــستطيع تـــصديق هذا من قرأ له في سن الطفولة. حقاً، إنه ليس من السذاجة بحيث يصدق أن كل رجل لا يملك المال في جيبه أو سقفاً فوق رأسه لهو متشرِّد يخلو من الهموم. غير أن الحلم هو الذي خلب لبّه، الحلم بالحرية والمغامرة. ففي كل رواياته، لا توجد حادثة صغيرة واحدة توحي أنه يعلم شيئاً ما عن حقيقة الدافـــع الجنسي للذكر. ويحدث هذا في (الطريق العريض) حالاً إثر قيام بيتر بإنقاذ السيدة هيلين دنستان من رجل أراد غوايتها. وأثناء هربهما في إحدى الغابات ينتابه الإحـــساس بتقبـــيلها ويجاهد الاثنان للحظة، ثم يسدِّد قبضته ويضرب بها إحدى الأشـــجار - كدلـــيل على عقاب الذات. وبتصرف جميع أبطال فارنول فيما بعد تصرفاً غير نادر.

إلا أن الموقف الذي يبعث على البهجة حقاً هو وضع البطل والبطلة في حالة

اتصال وثيق - ومن الأفضل وجود نوع من سوء الفهم حول الهوية - ثم يتركهما يحبان بعضهما بعضاً تدريجياً. ويوضح الحالة العاطفية للفتاة الخجل الفاتن والرموش الخفيضة والابتسامات المحتشمة. وتطوح به مثل هذه المواقف دائماً إلى فنتازيا لذيذة يستطيع أن يسترسل فيها حتى نهاية الكتاب.

أنْ تقــرأ فارنول هو أن تدرك أن حلم اليقظة هو الأساس الصحيح للآداب كافــة، وهــذا أمر نعرفه جميعاً في الواقع معرفة غريزية على الرغم من أن رفيعي الــثقافة عرضــة لأن يضلّوا طريقهم إليه. الطبيعة والواقعية والاشتراكية والتحليل النفــساني والتجربة اللغوية، هذه جميعها مقتربات ممتعة إلى الرواية. إلا أنها ليست مادتها أو جوهرها. والدافع الرئيس للرواية هو ضرورة إحداث واقع (مرغوب فيه): أي إســقاط صــورة للحــياة التي تهوى أن تعيشها، ونمط للإنسان الذي تريد أن تكونه.

إن الاعتــراض الأدبي على فارنول لا يتمثّل في أنه يستغرق في أحلام اليقظة، بــل إن أحــلام يقظــته ساذجة إلى حدٍّ كبير. ولأنه لا يوجد من يريد أن يعتقد الآخــرون أنه ساذج، لذا فإننا على حذر نحتفظ بأحلام يقظتنا لأنفسنا. إن قصة جيمز ثيربر[1] (الحياة السرية لولتر ميتي) تدور حول رجل بليد ضئيل يقضي أيامه مــستغرقاً في فنــتازيا مغامرة يقوم بها. فهو القائد ميتي، وبطل البحرية ميتي. وهو الجرّاح العظيم والمتفوّق الخاطف والرامي الممتاز. وبينما ينتظر زوجته خارج إحدى الصيدليات نراه جاسوساً يقف في مواجهة فرقة الإعدام: "منتصباً وساكناً وفخوراً

---

(1) جيمز ثيربر (1961 - 1984).

كاتــب فكاهي نشأ في ولاية أوهايو الأميركية واشتغل في الصحافة في باريس ونيويورك، حيث انضمّ للعمــل في صــحيفة (ذا نيويوركــر) التي نشر فيها معظم مقالاته وقصصه القصيرة. عالج في أعماله موضــوع انتــصار البراءة الأخلاقية في عالم تحكمه وسائل الإعلام الجهنمية والتحليل النفسي والثورة الجنسية. ومن الثيمات الأساسية التي اهتمّ بها انتقال أميركا من مجتمع بورجوازي صغير في العشرينات مــن القرن العشرين إلى مجتمع عصري معقّد تسوده الحرب الجنسية ويخضع للعلم. من مؤلفاته مجموعة مقــالات بعــنوان (هل للجنس ضرورة، 1929)، و(احتفظ بعقلك وحيداً، 1937). وله مجموعة من الكــتب تضمّ قصصه القصيرة ومقالاته الأخرى مثل: (حياتي وزمن الضيق، 1933)، و(رجال ونساء وكلاب، 1943)، كما ألّف كوميديا بعنوان (الحيوان الذكر، 1940) (المترجم).

ومـــزدرياً. ولتـــر مـــيتي الذي لا يقهر ولا يمكن تحطيمه أبداً". لكننا إذا ابتسمنا للاخـــتلاف بين أحلام يقظة ميتي و(الواقع)، فإننا نكون قد أسأنا فهم الموضوع، وهو ميتي الذي يقهر بسبب امتلاكه الخيال. إذ إن أحلام يقظته هي واقعة.

ويـــؤدِّي بـــنا هذا الإدراك إلى تبصر آخر. إن كل أحلام يقظة ميتي تحدث التوتـــر. فهو يعيش حياة خاملة كئيبة. وأحلام يقظته كلها ردود فعل فورية لازمة أو إقـــدام في وجـــه الكارثـــة. ومن الناحية الحياتية، يستعمل خياله لمنع نفسه من الانحـــدار نحو حالة من الخمول. حيث إن الإنسان هو المخلوق الوحيد على وجه الأرض الـــذي يملـــك القدرة على مقاومة تأثير الخدر الذي تحدثه إحدى البيئات المملّة.

ويوضح هذا الأمر حادثة في رواية رومان غاري (جذور السماء). ففي أحد معـــسكرات الاعتقال الألمانية، يحاول الألمان تثبيط همّة السجناء الفرنسيين وذلك بتـــركهم دون عمل. ويقترح أحد السجناء واسمه روبرت أن يلعبوا لعبة وهي أن هـــناك فتاة في الكوخ. فإذا ما أراد أحدهم خلع ملابسه، فإنه يتعيّن عليه أن يعلّق بطانـــية كي لا تراه الفتاة. وإذا ما شتم أحدهم، فإنه يجب عليه الانحناء عند ركن الغرفة والاعتذار... وفي وقت قصير، تكون الفتاة قد رفعت من معنويات السجناء حـــدّاً يجعل الألمان يرتابون في الأمر. فيقوم القائد بالتحقيق ويكتشف أمر اللعبة. فيقـــرِّر استخدام الأسلوب النفسي. فيدخل الكوخ بمرافقة الجند ويخبر الرجال أنه يعلـــم أن لديهم فتاة هناك ويتعيّن عليهم تسليمها له. كما ويخبرهم أنه سيعود في الـــيوم الـــتالي ليقوم جنده باصطحابها إلى أقرب مبغى للضباط الألمان... ثم يغادر المكـــان. وبفكـــر الـــرجال فهم يعلمون أنهم إذا سلّموا الفتاة تسليماً رمزياً، فإنها ســـتذهب إلى غـــير رجعـــة. فقد وهب خيالهم الحياة لها. ولا يمكن إبداعها ثانية بـــالإرادة المحضّة. ويعود القائد في اليوم التالي ويطالب الفتاة. فيخبره روبرت نفسه باعتباره متحدِّثاً باسم الآخرين قائلا: "إننا لن نقوم بتسليمها". فيدرك القائد أنه قد هُـــزم. إذ لـــيس في اســـتطاعته القيام بأي شيء يمكن أن يسلب الرجال ما قاموا بإبداعه. ويجري اعتقال روبرت ويفترض كل شخص أن تلك هي المرة الأخيرة التي وقـــع فـــيها نظره عليه. ولكنه يعود هزيلاً ومرهقاً. ومع هذا فهو لم يهزم إذ تعلّم

درس الفتاة الخيالية. فشرع يتخيّل في الحبس الانفرادي أسراباً هائلة من الفيلة وهي تطوي سهولاً شاسعة. ذلك هو رمز الحرية الذي ساعده على الاحتفاظ بقواه العقلية سليمة.

هذه إحدى الحكايات الرمزية العظيمة لعصرنا هذا. لقد أدرك غاري سر القوة الكامنة في قلب العقل البشري. إن الواقع (ليس) هو ما يحدث على أنه الأكثر حقيقة في اللحظة الراهنة. بل هو ما ندركه في لحظات الجهد العظيمة. وتساعدنا القوة الغريبة للخيال على التشبث بهذه الرؤيا بعد زوال الجهد. إن الجنود الفرنسيين لم يقوموا بمجرد استحضار شريكة جنسية خيالية، بل إنهم نجحوا في إعادة إبداع شيء ما له سر (المرأة الخالدة) وله سر أعمق دوافعهم للحياة. والفتاة ليست فنتازيا، بل تذكرة لواقع أعمق من معسكر الاعتقال.

لذا فإنه ليس من قبيل النقد القول إن الرواية غير حقيقية. السؤال الحقيقي هو: أي عمق للحاجة البشرية قدّمته الفنتازيا تقديماً رمزياً؟ وقد تتوضّح هذه القضية إذا ما عدنا في هذه النقطة إلى نظرية (التسلسل الهرمي للحاجات) للعالم النفسي ماسلو. فقد أشار إلى أن الحاجة الأساسية لكل الكائنات الحيّة هي الطعام والشراب، وبدونهما نموت جميعاً. والبشر الذين عانوا دوماً من نقص الغذاء لم يكن لديهم الوقت لتطوير قيم أعلى. بالإضافة إلى ذلك، فإن الرجل الذي يكون في حالة جوع دائمية يتخيّل أنه لو استطاع مجرد تناول وجبتين كبيرتين من الطعام لأصبح سعيداً سعادة وجدانية. بل لو تحقّق له غذاء مناسب، فإن المستوى الجديد من الحاجات سيظهر للعيان وهي الحاجة للأمن (الأرض) والمأوى (تتمثّل أحلام اليقظة الحالية للمتسكعين والمجرمين في بقعة صغيرة في الريف وحديقة تزرع فيها النباتات). ويقول ماسلو إنه في حالة تحقيق هذا المستوى، فإن المستوى الآخر سيظهر وهو الحاجة للجنس والحب. والمستوى الذي يقع فوق هذا هو الحاجة لاحترام الذات: إن يكنّ لك أحد جيرانك الاحترام والإعجاب، وأن تكون رجلاً له مركزه. ولا يزال هناك مستوى آخر أعلى في السلم الهرمي وهو مستوى تحقيق الذات الخلاّق - كما يطلق عليه ماسلو، وهو الحاجة للقيام بشيء من أجل ذلك الشيء لا غير حتى لو كان الأمر مجرد زرع الأزهار أو وضع قوارب ورقية داخل قناني.

إنــنا نستطيع أن نرى سير هذا التسلسل الهرمي في تاريخ الأدب. حيث إن المــستوى الأساس غائب لأن الرجال لا يبدعون الأدب عندما يكونون في حاجة للطعــام. ولكن معظم الملاحم المبكرة بدءاً بالألياذة وحتى الملاحم الإيسلندية تدور حول المعارك والحروب: الصراع من أجل الأرض. وفي حوالى القرن الرابع عشر، عكــس الشعراء التروبادور مثال (الأنثى الخالدة). وهي المرأة الكاملة التي يخوض الفارس من أجلها المعارك ولدينا لانسلو وكانيفير وتريستان وايز والده وأوكاسين ونيكوليت. ويستمر هذا المثال إلى حوالى خمسمائة عام تقريباً حيث أحدث ظهور الــرواية هــذا الانــتقال إلى المستوى التالي. فعندما يتحدّث لافليس عن (إرادتي الإمــبريالية) فإنه يكون قد جاء باحترام الذات وأدخله في الأدب. وشذوذ دوصاد الغــريب محاولة لإرضاء الحنين لاحترام الذات بواسطة الجنس وهو أمر مستحيل. كمــا شــهد القــرن التاسع عشر تطور روايات (الرجل الاجتماعي) وروايات متسلقين اجتماعيين طموحين أمثال (راستيناك) و(الصديق الجميل). وتسير بموازاة هــذه روايــات تحقيق الذات والروايات الرومانسية التي تدور حول الرجل وهو يــبحث عــن المثال. بيد أن وقتها لم يحن بعد - وحتى بعد مرور قرن عندما قام هيرمــان هيــسه بكتابة قصصه التي يذهب فيها بطله إلى الشارع العريض بحثاً عن مثال للحرية الفردية راوغه.

ويــبدو بعــد هذا، وعلى أساس تاريخي محض، أن المرحلة القادمة في تطور الرواية ستكون مرحلة تحقيق الذات. إذ تشير الشعبية الهائلة لروايات هيرمان هيسه في ستينات القرن العشرين إلى التحول في الاتجاه. حيث لم تعد فكرة تحقيق الذات غامــضة أو مــبهمة كمــا كانت عليه أيام غوته وهوفمان، بل أصبحت راسخة رسوخاً متزايداً. ويبدو أن المرحلة مهيأة لظهور التحقيق الذاتي البلزاكي.

* * *

ونستطيع في الوقت ذاته أن نلاحظ (التسلسل الهرمي للقيم) وقد انعكس في فنــتازيا تحقــيق الرغبة لدى الروائيين في القرن العشرين. ربما كان من قبيل الأمان القول إنه يمكن العثور على جوهر أي كاتب موهوب في فنتازيا تحقيق الرغبة حتى لــو اعتبر هذه الأمور مجرد (تسلية). إذ تخبرنا رواية أرنولد بينيت (قصة الزوجتين

العجــوزين) برغباته الأساسية على الرغم من أنها تجسِّد جدّيته (كفنان). غير أن روايــة (البطاقة) تكشف عن جوهر بينيت. دنري ماكن صبي من صبيان الأحياء الفقــيرة ينجح في كل أمر يقوم به وذلك لجرأته لا غير. وهو يشبه علاء الدين في (ألــف ليلة وليلة) أو الخياط الصغير الشجاع في قصة الجنيات من حيث إن الحظ يقف إلى جانبه دوماً، وتبلغ متعة بينيت حداً حيث يمكنك سماع ضحكته وملاحظة غمزه.

ويحصل دنري في الفصل الأول بالذات على زمالة دراسية من إحدى الكليات الجــيدة - ليس عن ذكاء، بل عن غش. إذ بينما يقف إلى جانب منضدة المدير، يلاحــظ وجــود قطعــة من الورق وعليها علامات الامتحان. ويجد أنه قد أساء الإجابــة. لــذا يلتقط قلماً ويضع الرقم (2) أمام الرقم (7). "وكان من المفترض اكتشاف حيلته - إذ كان التحيُّز ضده - ولكن ذلك لم يحدث". ويأخذ دنري في الاعــتقاد أنه فتى عجيب قُدِّر له أن يقوم بالأعمال العظيمة. ويقول بينيت إن هذا الــشعور هو الذي نقله هذه النقلة النوعية. فبينما هو يعمل صبيّاً في مكتب بالمدينة يــسجّل اسمه في قائمة المدعوين إلى حفلة الرقص التي ستقام في مبنى البلدية. ويبلغ مــن الجرأة هناك بحيث يطلب من الكونتيسة شل الرقص معه واضعاً بذلك أساس شهرته. (ويفعل ذلك من أجل كسب رهان) "وبعد أن يكون موضع حسد الجميع يعــود دنــري إلى البيت وهو يفكّر تفكيراً عميقاً. ففي لحظة أصبح يملك أكثر مما يــستطيع الحصول عليه من دنكالف في شهر. واختلطت وجوه الكونتيسة وروث إيــرب ونيللي المخلوعة الفؤاد في هلوسات حادّة أمام عينيه المتعبتين. كانت تغمره سعادة لا توصف...".

هــذا هــو تأويل بينيت لسندريلا حيث إن دنري لا يستطيع بدعم من النيّة الحسنة لخالقه وضع نفسه في المكان غير المناسب. إذ تلاقي مشاريعه النجاح وتهتمّ بــه امــرأتان. إلا أن نيللي (المخلوعة الفؤاد) هي التي يفوز بها بأسلوبه النموذجي الــذين تــزيّن فيه حزمة من ريش خوذته. فهي تتّجه إلى كندا مع والديها بسبب الإفلاس. ويذهب دنري لتوديعهم. ولكن مشهد نيللي البائسة واليائسة وهي على ظهــر القارب يؤثّر فيه كثيراً. فيطلب إليها العودة إلى الشاطئ للحظة لأنه ترك لها

هدية في العربة. وهنا يدفع بها إلى داخل العربة ويطلب من السائق أن يأخذها إلى المحطة.

– ما الذي ستفعله بي؟ تساءلت وهي تنشج.

– حسن. ماذا تعتقدين؟ سأتزوّجك بالطبع.

هـــذا هو ما يفعله على الرغم من أنه عقد خطوبته على فتاة أخرى. كما أن مسقط رأسه أبعد ما يكون عن الصدمة حيث يجري انتخابه عمدة.

يـــشكّل الكـــتاب فنتازيا مكشوفة لتحقيق الرغبة، والبطل هو بينيت نفسه. حـــيث إن بينـــيت كما أشار أولدس هكسلي هو البطاقة وأن إبهاميه يستقرّان في جيبـــي سترته التحتية الصفراء.

والمهـــم أن هكسلي يشير إلى بينيت باعتباره (العزيز والرقيق والحزين). لماذا يتعيّن أن يكون أنجح كتّاب عصره حزيناً في الوقت الذي يكون فيه الهدف الرئيس مـــن حياته أن يصبح أكثر كتّاب عصره نجاحاً؟ إن الجواب يكمن في أعماله. فقد عاش ربع قرن بعد كتابة (قصة الزوجتين العجوزين). ولكنه مات فنياً بعد كتابتها مباشرة. والسبب وراء توقف تطوّره هو أن رواية (البطاقة) كانت أبعد ما يستطيع أن يعـــرض فيها صورته الذاتية. وإن أية محاولة أخرى على صعيد التصوير الذاتي، كما فعل أدون كلايهانغر في ثلاثية كلايهانغر، لن تفيد شيئاً – إذ إن كل ما يفعله أدون هو أن يغدو رجلاً من رجال الأعمال الناجحين، ويحقّق زواجاً واحداً ناجحاً نجاحـــاً متوســـطاً. لقد بدأ بينيت حياته روائياً بمحاولة طموحة لتصوير الذات في (رجـــل من الشمال) حيث البطل مواطناً من سكان الأقاليم مثل بينيت، ويأتي إلى لـــندن ليجرِّب حظه فيها. وبعد عشرة أعوام، يكون بينيت قد حقّق برواية (قصة الزوجتين العجوزين) قمة طموحه كأحد الكتّاب الجادين، حيث إنه نجح في زرع الـــرواية الطبيعية الفرنسية في التربة الإنكليزية. ما الذي يريده الآن؟ والجواب هو: مـــن الناحية لنظرية المزيد والمزيد من النجاح الفني، أي أن يصبح بلزاك إنكلترا أو فلـــوبير إنكلترا. غير أنه ليس في وسع الكاتب أن يتطوّر ما لم يدرك ما يريد، وما يريد أن يكون. لم تكن لدى بينيت أية فكرة. وأدون كلايهانغر و(البطاقة) تمثّلان محاولـــتين للتوصـــل إلى تفاهم مع المشكلة، بيد أن خياله لم يستطع الوصول إلى

ماوراء النجاح الاعتيادي. ففي نهاية (البطاقة) يصبح دنري أكثر الرجال شعبية في برسلي (نشأ بينيت في برسلم)، ولما يسأله أحد الناس عن القضية الكبرى التي طبع نفسه بها، يجيب آخر قائلاً إنها قضية إدخال البهجة إلى نفوسنا جميعاً. لقد وصل دنري إلى قمة احترام الذات. وماذا بشأن إنجاز أدون كلايهانغر؟ يقول أدون مجسّداً بذلك إفلاس مبدعه الأخلاقي: "التوصل إلى تفاهم مع الظلم هو الإنجاز الأعظم".

غير أن المشكلة واضحة جداً هنا. فقد كان هدف بينيت الشخصي أن يصبح فناناً عظيماً. ولكن مع ذلك، تكشف لنا صورة الذات التي يطرحها في (البطاقة) عن أنه يعتبر نفسه سراً رجلاً خارقاً. وأن الصورة الذاتية للخالق يتعيّن عليها أن تكون نسخة مثالية عن نفسه. لكن بينيت على العكس من ذلك. إذ لو كان هدف بينيت أن يغدو فناناً عظيماً، لكتب رواية جادّة تدور حول فنان عظيم: وليس بالضرورة أن يكون كاتباً - ربما رساماً أو موسيقاراً أو حتى نحاتاً (أراد بينيت أن يكون نحاتاً مثل كلايهانغر). لقد حقّق بينيت مجرّد ما حقّقته الصناعة والجهد ولكن بغياب صورة الذات، حكم عليه بالفشل.

ونستطيع في حالة اش. جي. ويلز وهو معاصر بينيت، أن نلاحظ المشكلة ذاتها بشكل يختلف اختلافاً قليلاً، إذ لم يعتبر ويلز نفسه (فناناً) - كان يمقت الفنانين في الواقع - بل (مطوراً) للعالم. وأعتقد أن كل مشاكل البشر سيجري حلّها يوماً بواسطة العلم والفطرة. كان خياله أوسع من خيال بينيت، إذ حلم بيوتوبيا معاصرة ورجال يشبهون الآلهة. غير أن الأمر الأول الذي نلاحظه في روايات ويلز وقصصه المبكرة هو أن البطل يصعب دوماً وصفه أو تصنيفه إلى حدٍّ غريب بل يعرف بمجرد مسافر في الزمان في روايته الأولى. وتوجد رواية تدور حول رجل خفي - وهي إحدى أقدم فنتازيات البشر المتعلقة بتحقيق الرغبة. ولكن على الرغم من أن الرجل الخفي عالم شاب، ويفترض أنه قادر على إيجاد كل الاستعمالات الممتعة لاكتشافه، فإنه لا يقوم إلا بارتكاب جريمة قتل بلا معنى ويلقى مصرعه. ويفشل بطل قصة (صانع الأعاجيب) في استعمال قواه استعمالاً بنّاءً. وبالرغم من عقيدة ويلز العلمية فإنه يبدو وكأن العجز قد ركبه بفعل افتقار

إلى أساس بالإيمان بالذات.

ونأخذ في الحصول على بعض التبصر بالمشكلة من الروايات (الواقعية). وأول هـذه الـروايات هـي (عجلات الحظ) كتبها مباشرة بعد (آلة الزمان). وتشير عجـلات العـنوان إلى الدراجـة الهوائية. وبطل الرواية السيد هوبد رايفر يعمل مساعداً لصانع أجواخ يقضي عطلته على دراجته الهوائية (كان ويلز نفسه مساعداً لصانع أجواخ). ويصطدم بسيدة حسناء شابة – يسقطها حرفياً من على دراجته. إنها هاربة من البيت بصحبة شاب ماكر وعدها بالمساعدة بيد أنه يريد إغواءها في الواقع. ويدرك هوبد رايفر الموقف ويتظاهر أنه شرطي تحريات يعمل على مطاردة الفـتاة، ويـساعدها في الهرب. ويقوم الاثنان بمختلف المغامرات في دروب كنت وساسـكس حتى يحين موعد عودته إلى عمله. ويعترف لها أنه مجرّد مساعد صانع أجـواخ. وتوحي له أنها ستظل تنتظره إذا استطاع أن (يطوِّر نفسه). ويعود هوبد رايفر إلى المحل وقد عقد العزم على أن يصبح جديراً بها.

إن عنـصر تحقـيق الرغبة هنا غير مكشوف تقريباً بالطريقة نفسها التي كان علـيها في (الشارع العريض). كما أن الصيغة هي أساساً متماثلة – الطريق الخالي وإنقـاذ فـتاة شابة من رجل يريد إغواءها... ولكن في الوقت الذي كان فيه بيتر فايـبر لفارنول متعلماً ورياضياً وسيداً مهذباً، فإن ويلز يصف هوبد رايفر على أنه "بائـع في مخـزن تجاري وأحمق يستحق الطرد"، مؤكداً على ضعف نطقه وتردّده العـام. إن هوبد رايفر يمثِّل ويلز من عدة نواحٍ. ولكن الصورة الذاتية هنا مصغَّرة وليست مكبّرة تماماً كما هو الحال في (البطاقة).

وبعـد تسعة أعوام يعود هوبد رايفر إلى الظهور بشخصية كيبس، حيث نجد فنـتازيا تحقـيق الرغبة كما في (البطاقة). إن تاريخ كيبس الأولى ليس مختلفاً عن تـاريخ ويلـز – نشأة بين الطبقة العاملة والتمهن عند صانع الأجواخ، ثم حصول كيبس على الثروة – ونعلم أن والده كان سيداً مهذباً لم يسمح له بالزواج من أم كيـبس، فتـزوّج إحدى حبيبات أيام الطفولة. ثم يفقد كيبس معظم ثروته عندما يضارب فيها أحد معارفه. وعلى الرغم من ذلك، يبقى لديه ما يكفيه للعيش حياة مـريحة وهـو يدير مكتبة صغيرة. ويقوم أحد الكتّاب المسرحيين بكتابة مسرحية

ناجحة جداً، وسبق لكيبس أن اشترى ربع الحصة فيها. لهذا يغدو ثرياً مرة أخرى. ويحيا الجميع في هناء بعد ذلك.

ومـــرة أخرى، نلاحظ أن القصة هذه تشبه قصص سندريلا. لقد اتفق جميع كـــتّاب سيرة حياة ويلز على أن (كيبس) تعتبر صورة ذاتية إلى حدٍّ ما. ومع هذا، فإنها وللمرة الأولى، صورة ذاتية مصغّرة يرى فيها ويلز نفسه رجلاً ضئيلاً وساذجاً ومرتبكاً.

أمـــا رواية (تاريخ السيد بولي) التي ظهرت بعد خمسة أعوام من ذلك، فهي أفـــضل روايات ويلز من ناحية البناء. ومرة أخرى، نجد أن بولي يمثّل تنويعاً لهوبد رايفر حيث تتماثل الطفولة التي تنتمي إلى الطبقة العاملة ومحل الأجواخ بشكل أو بآخر. إذ ليس للسيد بولي حظ في إنقاذ من كدح الطبقة العاملة. وبعد أن يقع في غـــرام سيدة شابة من الطبقة الوسطى في مدرسة داخلية، يتزوّج من قريبته ويدير أعمالاً فاشلة ويصاب بالقرحة. فيقرِّر الانتحار وحرق المنـــزل لكي تتمكّن زوجته مـــن الحـــصول على مبلغ التأمين. ولكنه يقرِّر في أوج النار أن الحياة أفضل. لذا يـــتوارى عـــن الأنظار ويغدو متشرِّداً. ويوحي ويلز أن هذه الحياة الجديدة تناسبه أكثر من السابق، مجسّداً بذلك جهل ويلز بحاجة الإنسان للأرض. وعلى الرغم من ذلـــك، فإن بولي يحقّق ذلك في النهاية عندما يصبح رجلاً يقوم بأعمال عرضية في حانة بوتويل ويطرد العم جيم المتهوِّر.

مـــن الواضـــح أن ثـــيمة هذه الرواية قريبة جداً من فؤاد ويلز: "إذا لم تحب حـــياتك، فباستطاعتك أن تغيِّرها". ولكن الغريب جداً في الأمر هو تواضع صورة الذات عند ويلز. إننا نستطيع بالطبع أن نرد على ذلك فنقول إن ويلز كان يكتب وفـــق موروث ديكنـــز الكوميدي، وأن الشخصيات الكوميدية عبثية بالضرورة. وهـــذا يبدو مقبولاً حتى نضطر إلى الاعتراف أن هوبد رايفر وكيبس وبولي أقرب الشخصيات التي استطاع فيها ويلز أن يجسّد صورة الذات. أما الأعمال الأولى مثل (تونـــو - بنجي) و(المكيافيللي الجديد) و(السيد بريتلنك)، فلها نكهة من نكهات الـــسيرة الذاتية ولكن بالمقارنة مع كيبس وبولي، نجد أبطالها أكثر من صور مجرّدة باهتة الألوان.

وهـــناك إجمـــاع عام يفيد أن ويلز شرع بالانحدار انحداراً مطرداً ككاتب روائـــي بعـــد العـــام 1910، وهو عام السيد بولي. ورواية (عالم السيد وليم كليسولد) 1926، التي تعتبر أكثر رواياته طموحاً في فترة الأعوام الأخيرة، هي رواية أقرب منها إلى السيرة الذاتية. ولكن يكاد يكون كليسولد فرداً من الأفراد - هو صوت يعبِّر عن الأفكار، والأفكار تغرق دائماً - حيث إن فطنة ويلز هي أكثـــر الأمـــور المضلّلة لديه، إلا أنها تبدو ذات صلة أقل بويلز من حيث كونه إنـــساناً. وفي ثلاثيـــنات القرن العشرين ازداد تشاؤم ويلز فيما يخصّ مستقبل الجـــنس البشري. وروايته الأخيرة (ليس في ميسورك أن تكون منتبهاً أكثر مما ينبغي) صورة سلبية لشخص سلبي كما يشير العنوان إلى ذلك. فإدوارد ألبرت تيولر وضيع وتافه وضيق الأفق. ويلوح أن ويلز يمقته مقتاً شديداً بحيث يبدو من الـــصعب رؤية السبب الذي يجعله يكتب عنه. ويوضح ويلز فيما يشبه الملحق بالرواية إلى أن الجنس البشري لم يخلق بعد. وأن كل ما نملك هو نموذج لتيولر ويتـــساءل كيف يمكن أن يكون هناك أي إشعاع بالبذل في عالم مظلم ويزداد ظلمـــة باطراد؟ وأعلن في كتابه الأخير (العقل في آخر حدوده) أن الكون الذي نعيش فيه على وشك أن (يفرغ من الوجود) فقد حدث أمر جلل وغريب. ولم تعـــد الحـــياة الطفل المدلّل للطبيعة، وأنها على وشك أن تنطفئ. لقد توغل في عدمية سوداء شاملة، وبعد عام من ذلك قضى نحبه.

لم يمضِ وقت طويل على وفاة ويلز حتى ظهرت أول سيرة ذاتية غير مرخّص بهـــا - كتبها فانس بروم - وكشفت للجمهور عن حقيقة كانت معروفة دوماً في الدوائر الأدبية وهي أن ويلز كان كازانوفا طيلة حياته، بل إن من شأن قرّاء بعض رواياتـــه - مثل (السيد بريتلنك) و(أماكن القلب الخفية) - الإشارة إلى الأمر لأنه صـــريح في ذلك. ويذكر أرنولد بينيت في (يومياته) إلى أنه شاهد أثناء زيارته ويلز رف المـــدفأة وقد علته صور خليلاته. كان ويلز مولعاً بزوجته ولكنها اضطرّت في مـــرحلة مبكرة من علاقتهما إلى القبول بفكرة أنه غير مقصور على امرأة واحدة، وهـــو أمر لا سبيل إلى تقويمه. بل إن تلك القضية كانت ضرورة نفسية أساسية في طبيعته.

مــن شــأن هذا كله أن يكون غير ذي قيمة بالنسبة للناقد الأدبي، ولكن ذلــك يحــدث فيــضاً من التبصر لمن يريد فهم طبيعة المسيرة الإبداعية لويلز. ونــستطيع أن نلاحظ من رواياته المبكرة - مثل رواية (عجلات الحظ) - أنه كان رومانسياً بشكل خطير تجاه السيدات الشابات، ولا سيما اللاتي ينتمين إلى الطبقة الوسطى. ولأنه كان مؤلفاً مشهوراً، فإن فرصته في الاتصال بمنّ كانت غير محدودة، كما أدرك هوبد رايفر المتواضع ولدهشته أنه بدا رجلاً من الصعب مقاومته. وأثبتت أبحاث أبراهام ماسلو أن معظم الأفراد الذين يتمتّعون بسيطرة كبيرة - النساء بالإضافة إلى الرجال - يميلون إلى عدم الاقتصار على واحد أو واحــدة. وفي حالــة ويلز، ازدادت تلك السيطرة بفعل الفضول العلمي الذي وصل مرتبة العشق. وأصبح نبي المستقبل ومهندس المدينة الفاضلة معروفاً كداعر سيئ الصيت.

إن العلاقة الجنسية تثير دائماً مشكلة: شخص ما سيحلّ به الأذى. وكل فتح جديــد يتــضمّن الــتخلص من فتح قديم. أو على الأقل نصيباً معيناً من الخداع. ويشكّل هذا تأثيراً مدمّراً على الناس الأكثر ذكاء ورقة من غيرهم. وبالإضافة إلى هذا، يمكن إشباع تجربة الجوع مثل أية شهية أخرى. إذ بينما يزداد عمر الإنسان، نجده يتخلّص من حاجاته الملحّة القديمة ولكن السبب الأساس في ميل المبدعين إلى التخلص من إقامة العلاقة الجنسية هو أن ذلك يفسد صورة الذات. فالرغبة الجنسية تقوم فوق كل شيء على رغبة من استغوار المحرم، القريب الأول للدافع الإجرامي. بالإضافة إلى ذلك، يوجد تفكك معيّن في فكر الفيلسوف الذي يصرف أيامه سعياً وراء الجنس الآخر. إن ما لم يتخلّص منه ويلز يوحي بوجود خلل غريب أو قصور في تكنــيك صورة الذات (من المفيد عقد المقارنة بين ويلز وبرنارد شو الذي كان تكنيك صورة الذات لديه في حالة جيدة جداً. وكان لشو علاقات عديدة في فترة ظهوره، إلا أنه تخلّص منها عندما بلغ الأربعين).

ما هو السبب الذي يجعل الرجل يريد امتلاك فتاة غريبة؟ إن ذلك يولد لديه الإحــساس بالانتــصار والرغد وتخطّي العقبات بنجاح. إننا إذا استطعنا أن نرسل مراقباً علمياً دقيقاً للاختفاء داخل الجهاز العصبي لأحد الأشخاص، والقيام بتسجيل

حـــالات المد والجزر لطاقاته الحيوية، فإن من شأنه أن يلاحظ أن الحياة الإنسانية صـــراع بـــين شعورين متضادين: الشعور بالسلطة والرغد والشعور (بالطوارئ) وحالة اليأس وضحية الظروف. إن الأصحاء من الرجال يمتلكون ميزان ثقة بالرغد، والـــشعور بأنهم يتحكّمون في مصيرهم. أما العصابيون فهم الذين لا يذوقون طعم الـــسعادة، ولا يستطيعون الهرب من الإحساس بأنهم في حالة حاجة دائماً. وأحد الأمور الممتعة والجميلة التي يمكن أن تصادف الإنسان هو ذلك الفيض من السعادة، وهو ما يطلق عليه جيسترتن عبارة (أخبار طيبة عبثية). إلا أن ذلك لا يمثّل شعوراً وحـــسب، بل يلوح أنه يتضمّن بعض التبصر الغريب والذي يمكن أن نطلق عليه جزافاً عبارة: الإنسان إلهي بصورة أكبر مما يعتقده...

لقد اقترحت في مكان آخر كلمة (ترقية) لهذا التبصر لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يحدث عندما يتلقّى أحد الأشخاص ترقية في الجيش. وقد يتطلّب الأمر منه يوماً أو أكثـــر للتعوّد على منصبه الجديد ثم (يصبح) عريفاً أو ضابطاً. فيشعر أنه عريف بينما شعر في الأيام القليلة الأولى أن رتبته الجديدة غريبة مثل غرابة زوج جديد من الأحذيـــة ونـــستطيع أن نعيش تجربة الترقية بومضة سعادة واحدة. وهي الشعور بالألوهـــية. ويحدث هذا غالباً عند بني البشر كافة أثناء الجنس. فبينما يقود هوبد رايفر دراجته في نهاية (عجلات الحظ) يعيش تجربة الشعور بالترقية. إذ تمنحه الأيام القليـــلة الـــتي يقوم فيها بحماية جيسي ميلتن ثقة جديدة. وربما يبدو الأمر سيان بالنـــسبة لزملائه في متجر الأجواخ، أما في الداخل، فإن الوضع يختلف، كخروج الفراشة من طور اليرقة.

ولكن عندما تكون الفراشة قد خرجت من طور اليرقة، فإنها لا تستطيع أبداً العـــودة إلى حالة اليرقة. وهذا الأمر غير صحيح لسوء الحظ بالنسبة للبشر. حيث يـــسبّب الـــسأم والمرض والهوان والهزيمة انكساراً. إن إحساس ويلز بقيمه لم يكن مأمـــوناً أبداً. فهو لم يستطع أن ينسى أنه كان قصير القامة بديناً وحاد الصوت. كما لم يستطع أبداً التغلب على الإحساس بالتنافر، وهو الإحساس الناجم عن أنه يملك عقلاً متّقد الذكاء في جسد لامعقول.

وكمـــا اعترف نفسه في رواية بعنوان (أماكن القلب الخفية): "لم أستطع أن أصدِّق أن التألق والعذوبة اللذين حلمت بهما، لا وجود لهما في مكان ما من هذا العـــالم". وتعتبر هذه فنتازيا مكشوفة لتحقيق الرغبة أكثر من أي رواية أخرى من رواياتـــه المتأخرة. حيث يذهب سير ريجموند هاردي لزيارة طبيب لأنه يشكو من الإعياء والقلق. ولا ينصحه الطبيب بالتمتّع بعطلة وحسب، بل يقوم بمرافقته وأثناء طوافهما في إنحاء إنكلترا يتحدثان عن أحوال العالم ومشاكله. ثم يلتقي هاردي في مـــنطقة ستونهينج بفتاة أميركية شابة وذكية. ويقعان في الغرام، وتجري مناقشات طويلة جداً أثناء سفرهما سوية. فهي رفيقة الروح المثالية له: يقظة وعطوفة وقادرة علـــى مناقـــشة مشاكل العالم كند. ثم يصلان إلى حيث لا بد من الفراق. وهنا يصاف هاردي بنوبة قلبية أخرى ويقضي نحبه. إن هذه النهاية مناسبة ولكنها غير مقنّعة، وتكشف عن أن ويلز لم يكن قادراً على نقل تجربة الفكر إلى نهاية المطاف والوصـــول بها إلى خاتمة بنّاءة. فهو يعلم أنه حتى لو سمح للسير ريجموند أن يطلّق زوجـــته ويتزوّج من الفتاة الأميركية، فإن ذلك لا يمثّل حلاً. إذ سيقوم في غضون ستة أشهر من ذلك بالبحث عن علاقة أخرى.

وربما قد يكون الأمر الأكثر أهمية في الرواية هو أن السير ريجموند هاردي لم يـــصبح أبـــداً إنساناً حيّاً على الرغم من أنه كان يتحدّث بصوت ويلز ويعبِّر عن أفكـــاره. إذ إن ويلـــز أساء وضع صورته الذاتية تماماً مثل الشخصية الموجودة في قصص هوفمان الذي سرقت أفكاره إحدى المحظيات وهو السبب في توقف أعماله عن الارتقاء.

إن الـــدرس الذي نستخلصه هو أن تحقيق الرغبة يعتبر الأساس الصحيح لكل الإبـــداع على الرغم من النظر إلى ذلك باحتقار. حيث إن معظم الروايات الأكثر نجاحـــاً في القرن العشرين تقريباً تحتوي على عنصر قوي من عناصر تحقيق الرغبة. وينطبق الأمر هذا بدرجة متساوية على الأعمال (الأكثر رواجاً) والأعمال (الجادة) أيـــضاً: فهي تنطبق على (ذهب مع الريح) و(ربيكا) تماماً كما تنطبق على (وداعاً للـــسلاح) و(يولـــسيس) - أجـــد نفسي مضطراً للحديث مفصلاً عن همنغواي

وجــويس في الفصل القادم -. فرواية (ربيكا) لدافني دي موريه[1] هي بالأساس قصة من قصص سندريلا تسير على هدي جين أوستن. وهي تفيد باعتبارها أكثر الأمثلة اكتمالاً عن فنتازيا تحقيق الرغبة، إذ يتم إنقاذ فتاة يتيمة وخجولة من مهنتها الحقيرة كخادمة لإحدى السيدات بواسطة أرمل أرستقراطي وسيم. ولما أصبحت مدبرة منــزله، تنتابها المخاوف خشية أن لا تكون فتاة مناسبة بالمقارنة مع سلفها ريبـيكا. إلا أنها تحقّق الانتصار في النهاية حيث يلوح أن ريبيكا كانت فتاة شريرة عديمة الأخلاق وأن زوجها قتلها (بمبرر طبعاً)..

إن معظــم النقاد لم يضعوا (ريبيكا) في مكانة عالية لأن عنصر تحقيق الرغبة واضــح جــداً. وتــبدو هذه غلطة بالنسبة لي. حيث إن (جين إير) و(مرتفعات وذرنــك) فنــتازيا لتحقــيق الرغبة وهما ليستا أقل ميلودرامية من (ريبيكا)، لكن الأذواق اختلفت من عصر البرونته وحلّت (الواقعية) محل (الرومانسية).

والحقــيقة أن واقعيتنا هي عادة شكل خفي من أشكال الرومانسية، إذ يمكننا علــى ســبيل المثال ملاحظة بناء فنتازيا تحقيق الرغبة في اثنتين من أكثر الروايات الإنكليزية نجاحاً في الخمسينات من هذا القرن وهما (جيم المحظوظ) لكنغزلي إيمس و(مكان في القمة) لجون برين. ومن شأن رواية (جيم المحظوظ) أن توضع في خانة الكومــيديا الهجائــية بيــنما تبدو رواية (مكان في القمة) عملاً من أعمال النقد الاجتماعــي ولها نقمة مأساوية. إن أبطال الروايتين ناجحون في الواقع نجاح بطل بينــيت في (البطاقة) حيث نجد جيم ديكسون الشاب الاعتيادي المحترم والمتعلّم في

---

(1) دافني دي موريه (1907 -).
روائــية ولدت في لندن وهي ابنة الممثل الكبير سير جيرالد دي موريه. درست في المدارس الخاصة في بــاريس وبدأت في العام 1925 بكتابة المقالات والقصص القصيرة الحافلة بالتوتر ولا سيما مجموعتها (شــجرة التفاح، 1925). أما روايتها الأولى فهي (الروح الحبيبة، 1931). تعتبر رواياتها الناجحة من القصص الرومانسية التي تدور أحداثها في أغلب الأحوال على شواطئ كورنوول حيث كانت تسكن. ولهــا أيــضاً (حانة جامايكا، 1936) وهي رواية رومانسية نالت شعبية واسعة. ثم ظهرت لها (نقطة الاختــراق، 1959)، و(هروب الباز، 1965). ومن مسرحياتها (جيرالد: صورة 1934) وتدور حول حــياة والــدها، و(آل دي موريه، 1937). ولها مجموعة رسائل بعنوان (جورج دي موريه الشاب، 1951)، وكتاب يضم ذكرياتها تحت عنوان (كورنوول المتلاشية، 1967) (المترجم).

عـــالم من النفاق والمظاهر. ولكن على الرغم من أنه يخطئ دائماً في عمله، ينتهي المطـــاف به في أن يخطف الفتاة والوظيفة الجيدة تحت أنظار منافسه المعترض. أما روايـــة (مكـــان في القمـــة) فهي فنتازيا ناجحة منذ صفحاقما الأولى. فقد انتقل جولامبـــتون مـــن مسقط رأسه الكئيب واتجه إلى مدينة من مدن الشمال الغنية. وينـــتابه الـــشعور منذ البداية أن الحياة ستسير نحو الأفضل. وهذا ما يحدث فعلاً. ونتابع علاقته بامرأة متزوجة وإغواءه فتاة مراهقة من فتيات الطبقة الوسطى متابعة فـــيها الكثير من التعاطف. ولا يحدث خلل كبير، والذنب الذي ينتابه عندما تموت المـــرأة المتزوجة في حادثة سيارة يعتبر بذخاً في الشعور. ولكن بدا النقاد منذ أول ظهـــور الكـــتاب وكـــأنهم قد عقدوا العزم على تفسير الكتاب باعتباره تمريناً في الـــسخط الأخلاقـــي. وقد حاول الفيلم المأخوذ عن الرواية أن يعزِّز من التفسير الأخلاقي وذلك بجعل جولامبتون يخسر معركة كان قد فاز بها أصلاً في الكتاب.

والحقيقة هي أن (جيم المحظوظ) و(مكان في القمة) فنتازيا لتحقيق الرغبة وفق المـــنظور الرومانسي. وتسود كل منهما العذوبة والإثارة اللتان سادتا كل إسقاط ناجح للصورة الذاتية.

ويكفـــي غـــرابة أن المؤلفين ظهرا وكأنهما قد قبلا حكم النقاد فيما كانوا يحاولون القيام به. فقد أصبح (إيمس(كاتباً من كتّاب الكوميديا الهجائية، أما برين فقـــد كتب عدة روايات تدور حول النجاح المادي والسقوط الأخلاقي. وأصبح الاثـــنان أكثر مهارة وأكثر تجرّداً وأكثر تهذيباً. ومع هذا، لم تحاول أي من الكتب التالـــية إسقاط صورة الذات بتلك القوة الرومانسية ذاتها. كما لم يكرِّر أي منهما النجاح الذي لاقته (جيم المحظوظ) و(مكان في القمة).

الفصل السابع

تجارب

عند حلول منتصف ثلاثينات هذا القرن بدأ اعتبار ويلز وبينيت من الطراز العتيق. و لم يكن ذلك بسبب مادة المواضيع التي عالجاها بقدر ما هو أسلوبهما الذي غدا ينهج نهج ديكنز أساساً. إن روح الفكاهة تعتمد عند ديكنز على ما يعرف بـ (الهبوط المفاجئ) حيث يتمّ وصف المواضيع اليومية بلغة برّاقة. ويتعامل ويلز مع بلطه هوبد رايفر مثلما يتعامل ديكنز مع بطله بيكويك "دعونا ندخل إلى الموضوع بصراحة تخلو من الانفعال.. دعونا نعالج ساقي الرجل وكأنهما رسم بياني ونوضِّح المناطق المهمّة بالدقة الهادئة لعصا المحاضر". يمكن أن يكون الأسلوب مضحكاً جداً لعدة فصول. ولكنه يصبح مملاً بسهولة، "ثم قفز فجأة على قدميه وأشار بيده العاجزة". إن مثل هذا الأمر يأتي في الواقع بين القارئ والموضوع المراد وصفه. وهو يعطي التجربة ميزة من الدرجة الثانية.

إلا أن الاعتراض الحقيقي على ذلك هو أنه يميل إلى تقليص صورة الذات. وحتى عندما يتمّ استخدامه استخداماً جاداً، فإنه يحمل مضامين الرؤيا الكوميدية. وهذه بدورها تبنى على الإحساس بعبثية الزيف الإنساني.

لقد كانت أول المهام أمام الروائيين في الفترة التي أعقبت العصر الفكتوري هي التخلص من الأسلوب الفكتوري وتطوير أسلوب أكثر مرونة من شأنه أن يقول بالضبط ما يعنيه وليس أكثر من ذلك. أما الرواية الفكتورية فكانت ميّالة إلى البدء بعبارة مثقلة:

"في الأيام الأخيرة من شهر تموز/يوليو لعام 1850، كان واحد من أكثر الأسئلة أهمية قد تمّ طرحه كل ساعة ولمدة عشرة أيام في مدينة بارشستر ذات الكاتدرائية. وقد تمّت الإجابة على ذلك السؤال في كل ساعة بأساليب متباينة –

مَن سيكون الأسقف الجديد؟"

(ترولوب)

"وفي عصر من أيام الخريف في العام 1919، شوهد رجل لا يعتمر قبعة، ويعرج قليلاً يرتقي درجات منحدر رايسيمان العريض والرقيق، والتي تمتد من طريق كنغز كروس رود وحتى رايسيمان سكوير الواقعة في المنطقة الصناعية العظيمة لكلاركينول".

(بينيت)

يريد الكاتبان من الجمل أن تدوي، ويستطيع قراءتها بائع متجوِّل من باعة المدن وهو يصيح منادياً: (اسمعوا! انصتوا!). ومن ناحية أخرى، نجد الجملة الافتتاحية لأول رواية من روايات دي. اش. لورنس مكبوتة عمداً:

"وقفت أراقب السمكة الغامضة تنزلق في عتمة بركة الطاحون".

أما الجمل الافتتاحية عند جيمس جويس في (صورة الفنان في شبابه) 1916، فهي ذات لغة محكية عمداً:

"في يوم من الأيام، وكان يوماً جميلاً، كانت هناك بقرة قادمة على امتداد الطريق. وقابلت هذه البقرة القادمة على امتداد الطريق صبياً صغيراً ولطيفاً جداً اسمه الطفل (تاكو)...

قصَّ عليه أبوه تلك القصة، وكان ينظر إليه من وراء نظارته. كان وجهه كثيف الشعر".

إن جويس نفسه لم يكن حتى رائداً من الروّاد كما بدا. وقبل ربع قرن من ذلك، ألهب شاب نرويجي يدعى نوط هامسن[1] المشاعر بروايته الأولى (الجوع،

---

(1) نوط هامسن (1859 – 1952).

روائي وشاعر وكاتب مسرحي نرويجي ومن أصل فلاحي، قضى الشطر الأعظم من شبابه في مقاطعة نورد لاند في شمال النرويج. أول رواية ناجحة له هي (الجوع،1890). تمثّل أعماله الأولى رد فعل إزاء الكتّاب النرويجيين في تلك المرحلة بمن فيهم أبسن حيث انتقدهم في محاضراته بسبب هوسهم بالمسائل الاجتماعية، وافتقارهم إلى ميزة فهم الجانب اللاواعي من العقل. أراد في روايته (أسرار، 1892) أن يوضح الصورة التي يتعيّن أن يكون عليها الأدب الجديد. وتعتبر عملاً ممتازاً من عدة نواحٍ وسابقة

1980) حيث وصف مشاعر أحد الشعراء وهو يعاني من الجوع في إحدى الغرف في كريستيانا. كان النثر رشيقاً وغنائياً وتعبيرياً يحدث تأثير الغدير وهو يجري تحت نور الشمس. وقد تلا ذلك (أسرار) و(بان) و(فكتوريا). وتعطينا الفقرات الافتتاحية للرواية الأخيرة فكرة عن أسلوبه:

"كان ابن الطحان يفكّر وهو يسير. فهو في الرابعة عشرة من العمر، وهو كبير بالنسبة لعمره، كما لوّحته الشمس والريح، ويتفجّر بالأفكار.. وعندما يكبر سيعمل في أحد مصانع علب الكبريت. ومن شأن ذلك أن يكون خطيراً، وسيكون في ميسوره تلويث أصابعه بالكبريت بحيث لا يجرؤ أحد على مصافحة يده. ومن شأن أصدقائه أن يعاملوه باحترام كبير بسبب مهنته المخيفة".

إن التشابه بين جويس وهامسن يبدو واضحاً تماماً (في استطاعة جويس القراءة باللغة النرويجية).

واليوم نجد من الصعب علينا فهم التأثير الذي أحدثه أسلوب هامسن. فهو يجذب أنظارنا إليه باعتباره أسلوباً اعتيادياً ومباشراً. ونلاحظ أن الجمل التقريرية القصيرة كانت أمراً مباحاً به تلك الأيام. ثم هناك مادة الموضوع عند هامسن إذ كان يكتب صراحة عن نفسه وعن حياته الغرامية وشوقه للحرية. فبطل روايته (بان) ضابط متقاعد في الجيش يعيش في الغابة هرباً من فساد المدينة. والكتاب يشعّ بصوفية غريبة لذيذة تشبه شعر ويتمان. أما (فكتوريا) فهي قصة تدور حول أحد الفلاحين الشبان - مثل هامسن نفسه — الذي يصبح بعدئذ كاتباً مشهوراً وتقع في هواه ابنة مالك الأراضي في المنطقة.

وباختصار، فقد كان هامسن رومانياً متطرفاً، بل إحدى أسماك يتس التي تسبح في الشبكة وتقع في اليد، أي أنه كان كاتباً ذاتياً تماماً تستحوذ عليه ضرورة

لأوانها، بيد أنها لم تحظَ بشعبية كبيرة، و لم تكن سهلة القراءة كغيرها من الروايات مثل (پان، 1894)، و(فكتوريا، 1898). أخذ يهتمّ مع مرور الزمن بقضايا الفرد والمجتمع ولا سيما انحراف الذات من خلال الاتصال بالمجتمع، حيث نجد البطل في (الخريف، 1906)، و(فتّش عن السعادة، 1940) تائهاً يمثّل الكاتب نفسه ويعود للظهور مرة أخرى في ثلاثية (المتشردون، 1927، آب 1930؛ ويستمر الطريق، 1933). أسلوب الكاتب السردي ممتع وتتّسم آراؤه حول شخصياته بالمفارقة (المترجم).

وصــف روحــه ذاتها. وهو يميل إسوة بغيره من الرومانسيين إلى الخضوع لفكرة الموت والانتحار. لهذا نجد هناك ميزة غير راسخة بخصوص أعماله. إلا أن محاولاته المكشوفة لتقديم نوع من صورة الذات للرجل المتفوِّق منحت أعماله قوة كان من شأنها أن تزوِّده بدافع خلاّق للنصف التالي من القرن (توفي في العام 1952 وهو في الثالثة والتسعين من العمر).

وهكذا، فعندما شرع جيمز جويس وهو في العشرين من العمر بكتابة الرواية وذلــك بعــد مطلع القرن مباشرة، كان هناك من سبقه لكتابة سيرة ذاتية مباشرة تقريباً: وهي سيرة ذاتية رومانسية إلى حدٍّ ما يكون فيها الفنان بطلاً مثقفاً، لقد بلغ حجم مخطوطة روايته الأولى (ستيفن بطلاً) أكثر من ألف صفحة، لم يبقَ منها إلا أقل من النصف. ومن الواضح أن جويس قذف بالمخطوطة في النار بعد أن رفضها الناشــرين. إلا أن أمــه أنقذت جزءاً منها - ربما كان الأمر أكثر أهمية بخصوص (ســتيفن بطلاً) هو أنها مكتوبة بصورة رديئة إلى حد بالغ، وأنها غير منطقية تماماً، وهذه قطعة نموذجية منها:

"وصــل ســتيفن ذات صباح متأخراً ثلاثة أرباع الساعة وفكّر أن خطة ولي نعمــته تقضي أن ينتظر حتى يحين موعد بدء المحاضرة الفرنسية. وبينما هو ينحني فوق السياج منتظراً أن تدق الساعة معلنة الثانية عشرة، شرع رجل شاب بصعود الدرج اللولبي ببطء وتوقف على بعد عدة درجات من منبسط الدرج وأدار وجهه العريض الساذج نحو ستيفن:

- هل هذا هو الطريق المؤدِّي إلى غرفة امتحان القبول من فضلك؟

تــساءل بنبرة إيرلندية وهو يشدِّد من لفظة المقطع الأول من كلمة (امتحان القــبول). أرشــده ستيفن، وطفق الاثنان يتحدثان. كان اسم الطالب الجديد هو مــادن وقــد جاء من مقاطعة ليميرك. أما سلوكه فهو دون أن يكون عديم الثقة بالضبط.. كان خائفاً قليلاً وبدا ممتناً لاهتمام ستيفن. وبعد محاضرة اللغة الفرنسية سار الاثنان معاً عبر المرج ثم وصل ستيفن بالقادم الجديد إلى داخل المكتبة الوطنية. نــزع مــادن قبعــته عند الباب الدوّار، وبينما هو ينحني فوق المنضدة لملء بطاقة الكتاب، لاحظ ستيفن صلابة فكيه الفلاحية.

كان عميد الكلية هو أستاذ الإنكليزية الأب بت...".

وهكـــذا نتـــرك مـــادن فجأة دون أية فكرة واضحة عن السبب الذي دعاه لـــتقديمه. ولا بـــد أن الناشرين الذين رفضوا المخطوطة الأصلية اعتقدوا أنها هراء لامنطقي. غير أن الأمر الممتع للغاية هو أن جويس كان يرغب في قطع صلته بكل الأعراف الأدبية التقليدية السابقة والقيام بكتابة أحد الكتب التي من شأنها أن تثير اهتمام القراء باعتبارها قطعة أنوية لا يشوبها الخجل. إن جويس ذهب إلى أبعد مما ذهـــب إليه هامسن في اعتبار نفسه بطلاً ومتمرداً (ويكفي غرابة أن ما من ناقد – على حدّ علمي – أشار إلى تأثير هامسن على جويس).

إن جويس لم يحدث أي تأثير على الساحة الأدبية الإيرلندية التي كان يسيطر عليها بييتس وسينج وجورج رسل، فقد وجد في إيرلندا مقاطعة ريفية خانقة. وفي العام 1904 تركها واتجه إلى تريستا حيث عاش حياة فقيرة كمعلم للغات وشرع بكتابة المجلد الأول من قصصه القصيرة (دبلنيون). وأعاد كتابة نسخة من (ستيفن بطلاً) وهي التي أصبحت (صورة الفنان في شبابه).

إن كتاب (دبلنيون) كئيب ورتيب ويبدو أن غرضه الأساس هو التأكيد على صبغة دبلن المحلية الوضيعة والهزيلة الروح، وكانت تشيع فيها روح عمل من أعمال الانـــتقام. أما (صورة الفنان في شبابه) فهي قضية مختلفة إذ يخبرنا جويس هنا مرة أخـــرى، بقصة حياته الخاصة، إلا أنها كانت ضمن مقاطع مختارة بعناية خلت منها (ستيفن بطلاً).

ومـــن الممتع عقد المقارنة بين (صورة...) جويس و(كيبس) لويلز، أو (رجل من الشمال) لبينيت. إن ويلز وبينيت من كتاب التراجم الذاتية، بيد أن هناك أمرا متواضـــعاً ومؤقـــتاً بخصوص صورة الذات لديهم. أما جويس فقد استحوذ عليه الإيمـــان بالذات استحواذاً قوياً ومهووساً. ويبلغ من العنف – بحيث يبدو في بعض الأحيان مجنوناً تقريباً. فهو يجسِّد صراعاته ومشاكله الخاصة بالطريقة ذاتها التي يقوم فـــيها أحد كتّاب تاريخ الكنيسة بتجسيد حياة أحد القديسين. ويصبح واضحاً أنه مهـــووس بالرغبة في الحصول على الإعجاب والشهرة. ويسرد لها مفصلاً أحاديث أجريت مع صديقه كرانلي:

"فسأل كرانلي:

- هل خطرت لك فكرة أن يسوع لم يكن حقاً ما كان يتظاهر به؟

فردّ ستيفن:

- أول شخص خطرت له هذه الفكرة هو يسوع نفسه.

فقال كرانلي وهو يخشن في كلامه:

- أعـــني هل خطرت لك فكرة أنه كان نفسه منفقاً واعياً، "ضريحاً خاوياً" كمـــا كان يرمي يهود عصره؟ أو، لكي أوضح لك الفكرة مطلقاً. ولكني أتلهّف على معرفة ما إذا كنت تحاول أن تجعل من نفسك مارقاً؟ والتفت إلى وجه صديقه ورأى فيه ابتسامة فجّة جاهد بقوة إرادته لكي يجعل منها شيئاً ذا معنى".

إن الهدف من وراء ذلك هو تأكيد ذكاء ستيفن وانضباطه وظرفه. كما وأنها تعطي الانطباع أنها واحدة من تلك المحادثات التي تكرِّرها مع نفسك بعد تعرضك لبعض الهوان متخيلاً الأمور المدمّرة التي كان في وسعك قولها. إن ستيفن لم يفتقد يـــوماً الكلمة. فهو لاذع دائماً (إذا كنت تحاول أن تجعل مني مهتدياً أو تجعل من نفـــسك مارقاً؟) والملاحظة الخاصة بابتسامة كرانلي (جاهد بقوة إرادته لكي يجعل مـــنها شيئاً ذا معنى) تكشف عن تبصر جويس في اختلافات توكيد الذات. حتى اســـتعمال علامات التنقيط الغريب ورفض استخدام علامات الاقتباس أو الحروف الكـــبيرة تـــشير إلى وجـــود رغبة لديه في أن يكون (مختلفاً). وهناك مسألة مثيرة بخـــصوص هذه المحادثات: إذ ينتاب الفرد الشعور أنه عندما تصبح الرغبة من أجل الحـــصول على الإعجاب والشهرة واحترام الذات حادّة كهذه، فإن المؤلف يأخذ بالسير نحو الجنون.

وينتهي الكتاب عندما يأخذ ستيفن بالإعداد للسفر إلى الخارج - إلى باريس - للمـــرة الأولى. "فمرحباً أيتها الحياة! إنني ذاهب لكي أقابل للمرة المليون حقيقة التجربة، ولكي أصنع في مصهر روحي الضمير الذي لم يخلق لعنصري".

وقـــد توحـــي الكلمات بمعنى أقل مما يبدو (حتى لو استخدمت كلمة - الضمير - بمعناها الأوروبي، فإنه يبقى غير واضح ما يعنيه بذلك). وعلى الرغم مـــن ذلـــك، لـــيس هناك شك في أنه يسقط صورة للذات مثالية وبقوة تجعل

هامسن نفسه يبدو متواضعاً.

مـــا إن ظهرت رواية يولسيس في العام 1922 حتى تمّ الاعتراف بها كواحدة مـــن أهم الروايات التي ظهرت منذ رواية (باميلا). وعلى الرغم من صعوبة الحكم علـــى عمل أدبي يصل حجمه إلى ربع مليون كلمة وتصعب قراءته، فإنه كان لا يزال جلياً أن جويس حاول أن يقدِّم لنا ما لم يحاول أن يقدِّمه أي روائي آخر. إذ كان الكتّاب يحاولون ومنذ عهد الروائي زولا انتزاع شيء من نسيج الحياة الحديثة وتعقيدها. وقد شعر القرّاء دائماً بتكافؤ الضدين في هذه المحاولات إزاء الواقعية. إذ إن هدف أية رواية فوق كل اعتبار هو أخذك في رحلة عقلية. فما الذي يجعل أي شخص يريد الذهاب في رحلة إلى الفناء الخلفي؟ لقد اتخذ نقاد الأدب وجهة نظر أكثـــر تـــسامحاً وهم بذلك يعكسون شكوكهم حول أهداف الرواية. إذ لا بد أن يكـــون الشكل الأدبي الجاد أكثر من واسطة للهروب بالتأكيد. وللرواية أيضاً دور اجتماعي تؤدِّيه. وفي كلتا الحالتين، يجدر بها الربط بين التوثيق الاجتماعي والسرد. ولكن ضمن أية نسبة؟

وهكـــذا، فعـــندما قدّم جويس كتاباً يقع في سبعمائة وخمسين صفحة موثقة أحداث شخصياتها وأفكارها توثيقاً دقيقاً وذلك خلال يوم واحد، فقد بدا أن كل فرد يوافق على أن شيئاً من هذا القبيل سيحصل إن عاجلاً أم آجلاً. وبالإضافة إلى ذلـــك، فقـــد ذهبت الرواية إلى حدّ أبعد من أي وقت مضى في تفصيل (الحقيقة) المتعلقة بأوجه الجنس في الطبيعة البشرية. وكان لا بد من حصول ذلك. ولكن إذا لم يكـــن هـــناك حدث، فما الذي سيضعه المؤلف عوضاً عن ذلك؟ والجواب هو اللغة. ومن الجائز أن نقول إن الرواية فيلم من نوع ما، وأن اللغة آلة التصوير. إن ما أراد جويس أن يفعله هو إحلال عدسة مكبّرة محل العدسات الاعتيادية وإظهار الحقيقة بتفاصيل دقيقة لم يسبق أن قام بها أحد من قبل.

ويبدو الهدف مثيراً للإعجاب. غير أن تعريفاتنا التي قدّمناها لحد الآن تساعدنا حـــالاً على ملاحظة الخلل الكامن في ذلك. إذ إن الرواية تهدف إلى إحداث وعي متـــسع الزاوية، في حين كان جويس يقدِّم لنا عدسة تحتوي على زاوية أشد ضيقاً من المعتاد.

والآن ليس هناك ضير في رواية تسعى إلى تقديم واقعية أكبر من المعتاد. وهذا هو بالضبط الأمر الذي جعل من (باميلا) رواية ممتعة. ولكن لا بد من أن تصل إلى نقطة ما. والأمر الذي أزعج قرّاء (يولسيس) الأوائل هو أنها لم تصل إلى أية نقطة. بالطبع هناك الكثير من الأمور التي (تحدث) فيها. ففيها الولادة والجنازة والزنا ومعركتان - ولكن لا يوجد فيها على ما يبدو ما يجذب القرّاء من صفحة إلى صفحة بعكس (باميلا) و(كلاريسا).

وقد أشار النقاد إلى عدم أهمية ذلك. وأوضح تي. أس. إليوت أن جويس مهّد الطريق لعدد من الكتّاب الذين سيضطرّون إلى السير فيه (وهو ما أصبح يعرف اليوم بالطريقة الميثولوجية). واعتمد إليوت في هذا على استعارة بناء الأوديسة لهوميروس في فرض نظام ما على (نسيج الفوضى الذي تمثّله الحياة الحديثة). والحجة التي يوحي بها تنحو هذا المنحى: إن الحياة الحديثة معقدة ومركّبة إلى حدّ مستحيل، وأن القيم القديمة - الفضيلة والشرف والعزّة والدين - تتعرّض للهجوم. ومن شأن روايات مثل (كلاريسا) و(سير شارلز غرانديسن) إثارة انتباه الجمهور الحديث باعتبارها روايات ذات نمو عتيق إلى حدٍّ بائس. بيد أن جويس كان يعلّق تعليقاً ساخراً على غياب هذه القيم القديمة عندما جعل مغامرات بطليه - ستيفن وبلوم - موازنة لمغامرات تليماخوس ويولسيس. ولهذا السبب، فقد عكس صورة عصره بصدق يوازي الصدق الذي عكس فيه رشاردسن عصر جونسون.

وقد تبيّن أن ذلك مقنع، بل أقنع عدداً كبيراً جداً من الروائيين أن الحبكة الآن أصبحت نسياً منسياً والمشكلة هي أن الحجة برمتها ترتكز على أساس باطل. إذ على الرغم من أن الحدث يقع خلال يوم واحد فقط، فإن (يولسيس) ليست رواية خالية من الحبكة بأية حال من الأحوال. ففيها من الحبكة ما يوازي ما هو موجود في رواية (كلاريسا). بيد أن هذه الحبكة تنصب تماماً على ستيفن ديدلاس وتصميمه في أن يصبح فناناً حتى إن غرض الأجزاء المتعلقة بليوبولد بلوم ما هو إلا لأجل إظهار التباين القائم بين رجل اعتيادي كريم، ولكنه في الأساس رجل من الدرجة الثانية، مع البطل الفنان.

وكما كانت رواية (صورة الفنان في شبابه) إعادة كتابة لرواية (ستيفن

بطلاً)، فإن رواية (يولسيس) إعادة كتابة لرواية (صورة...). وقد أصاب ويندهام لويس كبد الحقيقة في إحدى المقالات التهكمية في (الزمان والإنسان الغربي)، إذ أشار إلى أن الهدف من وراء الفصول الأولى هو تبجيل ستيفن وتلميع صورته باعتباره إنساناً متفوّقاً فنياً. وهذا صحيح. إذ عندما نلتقي ستيفن ثانية في الفصل الأول من يولسيس يكون قد عاد لتوِّه من رحلة قام بها لزيارة باريس، وكان قد عزم على القيام بها عند نهاية كتابة (صورة الفنان في شبابه). فقد تمَّ استدعاؤه بواسطة برقية تشير إلى أن أمه مريضة مرضاً شديداً وكانت قد قضت نحبها منذ أمد. وأصبح ستيفن الآن يعيش في برج مارتيلو قرب سانديكوف - وهو أحد الأبراج التي تمَّ بناؤها للدفاع ضد نابليون - وذلك بمساعدة أحد طلاب الطب ويدعى باك ماليغان وأحد الإنكليز واسمه هاينز. ويبدو أن ستيفن رفض الركوع وأداء الصلاة قرب فراش أمه المريضة، مصمماً بذلك على أن يظل معادياً للكنيسة الكاثوليكية - وتكون القصة قد انتهت. ويشعر الناس أنه متزمِّت لا قلب له، وهو حكم قد يتّفق معه القرّاء.

ويشعر ستيفن مرة أخرى كما هي الحال في (صورة الفنان في شبابه) أنه واقع تحت ضغط شديد يهدف إلى تقويمه. وتقع ذروة الكتاب في مشهد مدينة الليل - في حي الدعارة في دبلن - عندما يعتقد ستيفن وهو مخمور أنه يرى شبح أمه ينهض من تحت الأرض ويتضرّع إليه أن يتوب وينقذ روحه. ويكون رد فعله تحطيم أنبوب الغاز بعكازه ويصرخ: لن أمجد. وفي النهاية يضربه جندي إنكليزي مخمور فيطرحه أرضاً فاقد الشعور وهو يعتقد أن ستيفن شتم ملكه. ويقرِّر ستيفن في خاتمة الكتاب، بعد أن يرافق بلوم عائداً إلى البيت، أنه ليس في استطاعته العودة إلى برج مارتيلو. ويتعيّن عليه مرة أخرى التوجه إلى المنفى وصنع قدره.. إلخ.. إلخ. ويرمي الكتاب إلى أن يغدو دراما للفنان اللامنتمي الذي يتوجّب عليه الاختيار بين الصدق والتسوية. ويتجسّد ستيفن مرات عديدة في الكتاب بشخص هاملت، ومشهد شبح والدته يوضح هذا التوازي. كما يحاجج ستيفن في المجادلة الطويلة في مشهد المكتبة أن هاملت هو في الواقع شكسبير نفسه. وهكذا يضيف بعداً جديداً إلى المقارنة. حيث إن (يولسيس) إسوة بـ (ستيفن بطلاً) و(دبلنيون) و(صورة

الفنان في شبابه) دراسة عن الفنان في بيئة يحيط بها الأعداء. وبهذا يوضح جويس ويقدِّم تبريره أمام العالم.

ومن الممتع أن ننظر عن كثب إلى الأسلوب الذي تمَّ فيه تحقيق ذلك. المشهد الأول يتعلّق أساساً بصراع ستيفن مع باك ماليغان الذي يؤنِّبه على رفضه أداء الصلاة عند فراش أمه أثناء احتضارها. ويقدم ماليغان على أنه شخصية ثرية، ضحلة وراضية عن نفسها، بالإضافة إلى أنه في الداخل مع الحشد الأدبي لدبلن - ييتس والليدي كريكوري وغيرهما. ويسأل في إحدى المناسبات ستيفن أن يخبره صراحة عن سبب عدائه له. ويجيب ستيفن أنه يمقت الأسلوب الذي أشار به ماليغان إليه ذات مرة: إنه مجرد ديدلاس الذي ماتت أمه ميتة الحيوانات. ويجيب ماليغان قائلاً إنه لم يكن يقصد أي انتقاص من كرامة والدة ستيفن. فيقول ستيفن بكثير من البرود وهو يخفي الجراح الكبيرة التي أحدثتها الكلمات في قلبه:

- إنني لا أفكر في الإهانة التي لحقت أمي.

فسأل باك ماليغان: بماذا إذن؟

فأجاب ستيفن: بالإهانة التي لحقت بي.

* * *

ونستطيع أن نلاحظ أنه لا يزال مهووساً بالشوق من أجل الحصول على الحب والإعجاب. وتتمّ دعوة ماليغان لحضور إحدى الحفلات الأدبية - برفقة ييتس وآخرين - في وقت متأخر في ذلك اليوم. أما ستيفن فيجري استبعاده صراحة. ولا يحتاج القارئ إلى أن يكون عالماً نفسياً كي يشعر أن هذا قد حدث فعلاً وأن جويس قد خزّن مقته لعشرة أعوام قبل أن يسمح له بالتدفق في (يولسيس).

ونرافق ستيفن إلى مدرسة للصغار حيث يقوم فيها بتعليم دروس التاريخ. وتتبع هذا إحدى المناقشات مع مدير المدرسة الذي يؤنّب تأنيباً بسيطاً أسلوب حياة ستيفن البوهيمية وعادته في اقتراض المال. وعندما يترك المدرسة يسير بمحاذاة الشاطئ وهو يفكّر بمصيره.

وعندما نقابل ستيفن في المرة التالية وذلك بعد أربعة فصول، نجده في مكتب (فريمانـــز جورنال) - (الفصول التي تفصل بين المقابلتين تتابع نشاط ليوبولد بلوم وكـــيل الإعلانات الذي تخونه زوجته). ويمكن اعتبار هذا الفصل واحداً من أهم الفـــصول في الكتاب. وتقوم مجموعة من الشخصيات الدبلنية، بما فيها أستاذ اللغة اللاتينية ومحرِّر الصحيفة، بسرد القصص والحكايات بينها، وذلك قبيل التوجه إلى حانة المنطقة القريبة. والفصل يقوم على هذه الحكايات. أولاً: يقرأ أحدهم بصوت عالٍ خطاباً لسياسي إيرلندي ويمتلئ بميوعة سلتية: الألق السامي والشفاف للشفق الإيرلندي العليل..) كذا.

ويعلن ديدلاس الأصغر سناً قائلاً (... وبصل)، ثم يقوم الأستاذ ماكهو بإلقاء كلمـــة يـــثني فيها على مثالية الإغريق ويهاجم فيها مادية روما، وبعد هذا، يقصّ المحـــرِّر قـــصة توضح كيف استطاع أحد الصحفيين تحقيق سبق صحفي مشهور عـــندما وقعت جرائم متنـــزه العنقاء وذلك بأن أرسل بواسطة البرقيات تحركات القتلة على هيئة الشفرة مرتكزاً بذلك على أحد الإعلانات. ويتوج الأستاذ ماكهو هذا كله بوصف لإحدى خطب جون. اف. تيلر وهو يمتلئ بالحماسة والغلو.

ولمـــا يلتئم شملهم باتجاه الحانة، يعلّق ستيفن بهدوء قائلاً: "لديَّ رؤية أيضاً" ثم يـــبدأ بـــسرد حكايـــة مفصلة غير أنها بلا معنى كما يبدو وتدور حول سيدتين عجـــوزين تقـــومان بنـــــزهة لزيارة نصب ولسن. ويمكن اعتبار القصة تمريناً في الواقعية الفلوبيرية. وتنتهي القصة بقيام السيدتين بالبصاق على الحجارة الأرجوانية الداكنة بين السلالم.

ومن أجل فهم معنى هذا الفصل فهماً تاماً، تحتاج إلى معرفة شيء ما بخصوص نظـــرية جـــويس حول التجلي[1] وهذه ببساطة لحظات نموذجية من الحياة اليومية وكـــأن آلة التصوير قامت بالتقاطها - لقطات لفظية. وأراد جويس في شبابه أن

(1) التجلي أو لحظات الإدراك الخارق (Epiphanies).
وهو مصطلح أدبي استنبطه جيمز جويس من المصطلح الديني (الظهور الإلهي). وهو لدى جويس يشير إلى لحظـــة يتوصل فيها الإنسان عن طريق تجربة مادية قد تكون بسيطة في حدّ ذاتها إلى إدراك روحي خارق يتغيّر معه كل تفكيره (المترجم).

يكتب مجلداً عن التجلي. ويمكن في الواقع اعتبار (دبلنيون) جزءاً من أعياد التجلي، وقـد شعر جويس، كأي مصوِّر جيد، أن مثل هذه اللقطات يمكن أن تحتوي على كـل الحقـيقة لأي موقـف قائم. وأن ما يريد قوله في هذا الفصل الذي يشبه الصحيفة، هو أن عاداتنا اللغوية ورغبتنا في الوصول إلى نقطة درامية تمنعنا من فهم هـذه الحقـيقة الجوهرية حول الأحداث اليومية وهذا الفصل هو في الواقع اعتذار لمجمـل (يولسيس) بالإضافة إلى ستيفن نفسه. وذكر الأمر ذاته بطريقة مغايرة في الفـصل الذي يصف لنا فيه غرفة الانتظار في مستشفى الولادة ويتألف الفصل من سلـسلة مـن الـباروديات تبدأ بسجل الأحداث الأنكلوساكسونية وسير جون مانديفـيل وتستمر إلى براون وبنيان وبيبس وستيرن ولامب وديكنـز وكارلايل وغيرهم. ويبدو أن النقطة التي يريد جويس أن يوضحها هي أن كل هؤلاء الكتّاب وضـعوا ستاراً من اللغة بين الموضوع والقارئ. أما هو، فإنه يحاول أن يجعل ذلك الستار شفافاً.

وعلـى أيـة حـال، نستطيع أن نلاحظ تناقضاً ممتعاً هنا. فقد أوضحت أن (يولـسيس) فيها من الحبكة ما هو موجود في (كلاريسا). وعلى الرغم من ذلك، فإن جويس يربك عمداً الموقف بأن يبدو وكأنه يحاجج في أن الحبكة لا تهمّه. إننا نجـد في الواقع الحبكة تزيِّف الحقيقة. ومع هذا، فالأمر مفهوم. إذ إن (يولسيس) صـراحة وعموماً تمثّل قطعة من قطع تعظيم الذات. فهو يدافع عن نفسه ويعطي ظهره لأعدائه. وهذا الإصرار على أن الكتاب يتعيّن عليه أن يرمي إلى واقعية تخلو مـن الحـبكة خلـواً تاماً ما هو إلا أمر ذكي يراد به صرف الأنظار عن القضية الجوهرية. وقد تكشف ذلك لويندهام لويس، بيد أن جويس فاز بالجزء الأكبر من الحجـة. إذ إن معظم النقاد وقفوا إلى جانب الرأي القائل إن ويندهام لويس كان يدفعه في ذلك الامتعاض والغيرة. وهذا صحيح. ولكنه أصاب كبد الحقيقة على أية حال.

ولا بد من ذكر حادثة أخرى في يولسيس، وهي الحادثة التي يذهب فيها باك مالغان وهاينـز الإنكليزي إلى أحد محلات شرب الشاي ويتحدثان حول ستيفن. ويوضـح مالـيغان أن ستيفن لن يصبح فناناً حقيقياً - بالمفهوم الإغريقي - لأن

صراعه مع الكاثوليكية يستحوذ عليه. ويتساءل هاينــز فيما إذا كان ستيفن يكتب أي شـــيء يتعلّق بالحركة الأدبية الإيرلندية. ويوضح ماليغان: "سيكتب شيئاً ما في غضون الأعوام العشرة القادمة". ويقول هاينــز: ذلك وقت طويل. ومع هذا فإن العجب لن ينتابني إذا ما أقدم على ذلك".

إن الـــنقطة الـــتي يريد جويس أن يوحي بها هي أنه في غضون عشرة أعوام سيـــشرع في كتابة (يولسيس) ولا بد أن النجاح والشهرة اللتين تحقّقتا له إثر ذلك قد أدخلتا السرور إلى نفسه، فقد بلغ الأمر، وأصبح أكثر شهرة من لييتس وسينج، كمـــا نودي به أكثر الفنانين جدية. وبلا شك كان نصره لذيذاً. وليس صحيحاً بالطـــبع أنه لم يكتب عن الحركة لأنه كان يوفّر نفسه استعداداً ليولسيس وقد قام بمحاولة جادة كي يصبح نوط هامسن الإيرلندي مع (ستيفن بطلاً). ولكن الحقيقة هـــي أنـــه ما من أحد طلب إليه الكتابة عن الحركة. فقد اعتبره ييتس والآخرون متغطرساً أحمق، (ومن المفهوم أن جويس علّق تعليقاً فيه كلف عندما تمّ تقديمه إلى ييتس) حيث قال: لقد تقابلنا بعد فوات الأوان. لقد بلغ بك العمر حدّاً لا يمكنك معه أن تتأثّر بي.

هـــل (يولـــسيس) رواية عظيمة؟ ربما تكون الإجابة بنعم. فقد ملك جويس الموهبة وصبّ فيها جهداً أكبر من الجهد الذي صبّه فلوبير في بوفاري. وعلى الرغم من ذلك، فقد كانت واحدة من أكثر التأثيرات ضرراً بأدب القرن العشرين. إذ إن (يولسيس) ذاتها هي التي دفعت النقاد إلى الإعلان أن الرواية وصلت نهايتها الآن، وأنه من المستحيل المضي إلى أبعد مما ذهبت إليه. وشجّع جويس هذا الرأي عمداً بالإيحـــاء أن (يولسيس) – ذلك الظهار الشاسع – كانت الخطوة المنطقية التالية في تـــاريخ الرواية وقد رأينا كيف أن ذلك كان في صالح جويس: كي يخفي الحقيقة القائلـــة إن الدافـــع الأسمى وراء (يولسيس) هو تأكيد الأنا وتعظيم الذات. وقد تضمّن ذلك ولسوء الحظ وجهة نظر متميزة وذاتية تماماً فيما يتعلّق بهدف الأدب. إذ كـــان جويس ميّالاً دوماً إلى ردود الأفعال العتيقة. إذ بينما كان ييتس ورسل وغيرهمـــا يكـــنّون الإعجاب الأفلاطوني، أصرّ جويس على تفضيل واقعية أرسطو العنـــيدة. وبيـــنما كانت الحركة الأدبية الإيرلندية معجبة بشكسبير، علّق جويس

بمـــرارة أنه يفضّل بن جونسن. والكتّاب المشهورون للفترة (1900 - 1910) هم شـــو وويلـــز وشـــسترتن وبدرجة أقل أوسكار وايلد، وقد عالجوا جميعاً مواضيع فكرية. أما جويس فقد أصرّ في رد فعل عنيد على أن الأفكار لا علاقة لها بالأدب. (وقـــد أهـــان ييتس إهانة لا تنسى عندما أخبره قائلاً أنه يتحدّث كأديب وليس كـــشاعر - موحياً بذلك أن رأسه محشو بالأفكار حول الأدب وليس حول قضايا حقيقـــية). وقد تكون الحقيقة ذاتها هي أن جويس كان في الأساس رجل دين فَقَدَ إيمانـــه وحـــوّل الأدب إلى رديـــف بديل ومال إسوة بكل المتدينين المتميزين إلى الارتـــياب بالـــذكاء ومقت الأفكار المجرّدة. بيد أن مقته للأفكار هذا والذي كان يـــتفق ومـــوجة الوجودية التي اجتاحت تلك الفترة اتفاقاً تاماً هو الذي ألحق أكبر الـــضرر بقضية الرؤية والأدب بصورة عامة. إن الأفكار هي نتاج النشاط العقلي للإنـــسان عندما يواجه المشاكل. ويميل جو الأفكار إلى أن يكون متفائلاً لأن من شأن الإنسان ألا يقلق بالتفكير ما لم يأمل في حل المشكلة. والكاتب الذي يجهر أن الأفكـــار عديمـــة الأهمية يكون قد ألزم نفسه بموقف التشاؤم. ولم يقم جويس إلا بتعميق التشاؤم الذي خيّم على الرواية منذ فلوبير.

وهذا أمر متناقض بطبيعته. إذ إن جويس نفسه ليس رجل أفكار وحسب، بل إن (يولـــسيس) هي بلا ريبة أحد الكتب المتفائلة. لقد كان جويس فناناً بقدر ما كان يستطيع معه أن يدرك أن (العدسة الضيقة الزاوية) تعارض الهدف الأساس في الـــرواية، والـــذي هو إحداث وعي متّسع الزاوية، ولهذا السبب، يقوم قرب نهاية الكتاب عمداً بسحب آلة التصوير، كاشفاً بذلك عن آفاق أوسع وأرحب. حيث ينظـــر بلوم وستيفن إلى السماء ويشاهدان (شجرة السماء ذات النجوم تتدلّى منها فاكهـــة رطبة زرقاء. وبينما يغادر ستيفن يشعر بلوم بـــ (برودة المكان الواقع بين النجوم، آلاف الدرجات تحت الصفر.. الألفة الأولية للفجر الوشيك). وفي الفصل الأخـــير تبدو السيدة بلوم وقد تحوّلت إلى الأرض نفسها، وينتهي الكتاب بتأكيد تام: نعم، قلت نعم، وسأقوم بذلك نعم.

ومـــرة أخـــرى، فإن (يولسيس) و(صورة الفنان في شبابه) تعجّان بالأفكار والأحاديـــث. بيد أن ستيفن يصرّ في (صورة الفنان) على أنه ليس مهتماً بالأفكار

(الجديـــدة)، بل بتعاليم الإكوييني القديمة. (ويتحدث في إحدى القصائد عن تلك الأرواح التي تكره القوة والتي تعلّمت في مدرسة الإكوييني القديمة).

ويتجسّد في (يولسيس) ذكاء ستيفن في مناقشة، تنمّ عن واسع معرفة ولكنها عقيمة، تدور حول هاملت وباختصار، يبدو جويس وقد أصرّ على أن الأفكار ما هي إلا ألعاب رياضية يمارس فيها استعراض ذكائه بيد أنها لا قيمة لها بحدّ ذاتها.

وكان من شأن ذلك أن يمثّل مشكلة عويصة لكل من أراد دفع عجلة الرواية خطـــوة واحدة فيما وراء جويس ومعنى ذلك أن من يريد السير على هدي المعلم، لـــن يـــسمح له بالتفكير حول المشكلة، بل مجرد الاقتراب منها اقتراباً حدسياً عبر المجموعة الشمسية حسب ما يمكن أن يكون قد ذكره لورنس ولكن إذا ما تلمّس كاتب من الكتّاب طريقه تلمساً حدسياً كي يقدِّم الواقع كما يشعر به من المجموعة الشمسية فإن الأمر ينتهي به إلى الكتابة عن عواطفه الخاصة والواقع الموجود تحت أنظـــاره. ولهذا السبب فإنه من المهم أن ندرك أن (يولسيس) ليست محاولة لكتابة الرواية الموضوعية العظيمة للقرن العشرين، بل رواية ذاتية إلى أبعد الحدود تنبع من عواطـــف جويس نفسه. فإذا كانت بوصلة (يولسيس) ضيقة، فإن سبب ذلك هو أن العواطـــف التي يكتب عنها جويس ضيقة ولا يعني هذا أننا نريد أن نؤكّد على أن الجدل المركزي حول النـــزاهة الفنية لا أساس له من الصحة. والمشكلة هي أن فكرة ستيفن عن الفن ضيقة جداً فهو سيكتب عدداً من الأوصاف الموجزة الصغيرة والمريـــرة عـــن دبلـــن، ثم يكـــتب كتاباً يمجِّد فيه صراعه الخاص في شباك المحلية والكاثوليكية، ثم يكتب كتاباً أكبر حول رفضه لدبلن. لقد تقدّم نوط هامسن على الأقل إلى ما هو أبعد من هذه الكتب المبكرة والموغلة في الذاتية، وألف سلسلة من الـــروائع عـــن الحياة النرويجية في (أطفال الزمان) و(اخضرّت الأرض). إن عمل جويس يبلغ من الذاتية بحيث لم يبقَ هناك ما يفعله بعد أن فرغ من تحقيق أغراضه تحقـــيقاً كاملاً بنشر (يولسيس). وبالتالي فقد وقع في الشرك الذي نصبه لغيره فقد انطلق ليجعل من (يولسيس) عملاً ألمعياً من الناحية الفنية بحيث لا يستطيع أي فرد تجاهلـــه ومنح ذلك العمل كل ما يملك. وبما أنه أجبر العالم على الاعتراف برائعته فقد واجه المشكلة ذاتها التي دفعها نحو معاصريه.

إلى أين يمكن أن تتّجه الرواية من هنا؟ ما الذي يستطيع أن يكتبه في المستقبل؟ الـــرواية العظـــيمة حول الحياة الإيرلندية؟ إنه لا يعرف عنها شيئاً بسبب مغادرته إيرلندا وهو في الثانية والعشرين من العمر. وعلى أية حال، فقد بلغ فنه درجة هائلة مـــن الذاتية بحيث لم يكتب عن الآخرين. إن الحقيقة غير المعقولة والحزينة هي أن عقلـــه كان عقلاً تافهاً أساساً والمعجبون الذين وفدوا من أماكن نائية أملاً في أن يسمعوا ما هو أعمق - أو على الأقل محاضرات عن فن الرواية - أصابهم الارتباك عـــندما ألقى نكات يعود زمنها إلى أيام طفولته أو ذكريات عن المغنين الإيرلنديين أيام شبابه.

لقـــد نـــسي جويس إحدى القواعد الأساسية في الفن ألا وهي ترك الباب مفتوحاً أمام التطور في المستقبل. لقد قذف بكل الأشياء في وجه (يولسيس) بحيث لم يـــبقَ هناك مكان آخر يتّجه إليه. وأصبح الأمر وكان بيتهوفن بدأ حياته بكتابة السيمفونية التاسعة.

أيـــن هـــو مكمن الخلل بالضبط عند جويس إذن؟ وهو الذي وهب حياته وبعناد متزمّت لتطوير صورة الذات؟

هذا صحيح جزئياً إذ إن هدف الكاتب المركزي ليس ببساطة اكتشاف ما يريد أن يكـــون بل إلى أين يريد الاتجاه؟ وليس من قبيل المصادفة أن اكتشاف شو لصورة الـــذات - في (اشتراكي لا اجتماعي) - قد حصل عندما نهج سبيل الاشتراكية. كما ازداد الاهتمام بالإصلاح الاجتماعي فيما بعد ليصبح اهتماماً أوسع بارتقاء البشر. إن وضوح صورة الذات عند شو - والشعور بالفطرة الهادئة في عالم من الارتباك العاطفي - هـــو الذي يمنح مسرحياته نكهة فذّة. ولكن هذا لا يمثّل إلا واسطة لنقل معتقداته حول الحضارة والارتقاء. إن من شأن عدد قليل من الناس أن ينكروا اليوم أن شو كان فـــناناً يتمتّع بمهارة فائقة. بيد أن الفن هو في الأساس صياغة المادة. ولا بد أن تكون لديـــه مادة لصياغتها. ومادة الفنان يقدّمها تفاعله مع العالم المحيط به ومحاولته في هضم ذلك. وغالباً ما تقدّم لنا أشد نوبات (سوء الهضم) وأصعبها أعظم الفنون. لقد أحدث جويس صورة واضحة للذات، ولكنه أهمل تطوير اتجاه ما، أو أنه بالأحرى اختار أحد الطرق التي ترتدّ على عقبيها.

ولهــذا السبب لا توجد ضرورة للدهشة عندما نجد أن كتابه الأخير (سهرة فنيغان) أكثر من مجرد مجموعة أشياء مختلطة وممتعة من التجارب اللغوية، حيث إنه لم يتــرك لنفــسه شــيئاً كــي يطوّره باستثناء اللغة والتكنيك. فقد انتهت رواية (يولسيس) بما يشبه الرؤية الشاملة. وإذا كان يتعيّن على جويس الذهاب إلى أبعد مما ذهب إليه، فإنه ليس في ميسوره سوى أن يكون أكثر شمولية. ولكن الرواية لا تلائم في الواقع مثل هذه الأهداف، والموسيقى تقترب من ذلك اقتراباً أكبر بصورة عامة.

وعلــى أية حال، فإن المشكلة الحقيقية هي أن جويس كان لا يملك إلاّ ثيمة واحــدة أساســية ألا وهي نفسه، أو لنكن أكثر ترفقاً، الصراع بين الفنان المثالي والمجتمع المادي. لقد طوّر في (يولسيس) تكنيك المتوازيات. ستيفن هو تيلماخوس وهاملــت وشكسبير، وبلوم هو يولسيس ووالد هاملت. ومسز بلوم هي بنيلوب والأم الطبيعة... لقد حاول جويس من خلال هذه الموارد القليلة نسبياً من الثيمات والــتأثيرات أن يطوِّر خليفة ليولسيس حيث يعود للظهور تعارض باك ماليغان - ســتيفن في صورة الأخوين شيم وشاون اللذين يمثّلان قابيل وهابيل - وعشرات غيرهــم (للقائمــة الكاملة، ينظر المفتاح الأساس لسهرة فنيغان من تأليف كامبل وروبنسن). شيم هو الفنان المثالي، وشاون شقيقه الدنيوي. بلوم يصبح رمزاً للأب الشامل في شخص همفري جيمبدن إيرويكر بينما تتحوّل السيدة بلوم إلى شخصية أخرى تدعى آناليفيا وبلورابيل. وطالما أن الكتاب يحاول توحيد كل أساطير العالم في بناء شاسع كالحلم، فإنه يحاول أيضاً توحيد جميع لغات العالم بواسطة توريات لا تنتهي. والنتيجة النهائية ليست، كما تمنّى جويس، عملاً أدبياً عميقاً شاملاً، بل ســتمائة صفحة أو ما يقارب من ذلك من النــزوة على غرار (تريسترام شاندي) وأستاذ شيخ يسلي نفسه بإلقاء النكات المبهمة، وربما كانت أكثر الصفحات تأثيراً في الكــتاب هي الواقعة في الجزء المخصّص لشيم وبينمان والتي تصف مرة أخرى الفــنان اللامنتمي (هذه المرة باستخدام نوع خاص من الدعاية الساخرة، وينتهي بشيء يلوح شبيهاً بالاعتراف بالخطيئة وعملاً من أعمال التوبة والندم).

تمَّ الانتهاء من رواية (سهرة فنيغان) في العام 1939، ولم يكن جويس قد بلغ

الـــسابعة والخمسين من العمر - وهو السن الذي كان فيه معبوده (أبسن) يكتب روائعـــه المـــسرحية بيد أنه كان قد استنفد قوته من الناحية الفنية إذ أصبح أعمى تقـــريباً وساءت صحته - على الرغم من أن هذا الأمر حدث منذ نشر (يولسيس) إلى أيـــن كـــان في وسعه الذهاب بعد (سهرة فنيغان)؟ إلى حيث يمكن أن يكون أكثر شمولية وأكثر اختصاراً للشكل. فقد تحدّث حديثاً غامضاً عن إحدى الملاحم التي تدور في عرض البحر - وكان من المفترض أن تكون خالية تماماً من استعمال النقاط أو بناء الجملة - ولكنه لم يكن قد قام ببذل المحاولة لكتابتها عندما توفي بعد عامين من ذلك. لقد كان أشبه بالنادم الذي يربط نفسه بعقدة لا يستطيع الإفلات منها.

لقـــد خصصت حيِّزاً واسعاً جداً للحديث عن (يولسيس) لأنها الرواية الأكثر شـــهرة والأكثر نجاحاً من كافة الروايات التجريبية الأخرى.. ولكن هذا التحليل كـــشف لنا عن أن الحديث يكاد يكون دقيقاً عنها باعتبارها رواية تجريبية. إذ إن جمـــيع الـــروايات هـــي قـــبل كل شيء تجارب فكرية. ومن ناحية ثانية ليست (يولسيس) أكثر تجريبية - من حيث أغراضها الأساسية - من (ألويز الجديدة) أو (أوبرمان). إنها رواية ذاتية أخرى، وسجل لأوديسا من أوديسات العصر.

ولكن ما هي (يولسيس) إن لم تكن رواية تجريبية صادقة؟

ولنبدأ بالتعريف أولاً. يفترض في الرواية التجريبية أن تكون إحدى الروايات الـــتي يحـــاول فيها الكاتب استخدام تقنيات جديدة لنقل رؤيته الذاتية عن الواقع. وهذا يتضمّن أن الرؤية لا يمكن نقلها بأية واسطة أخرى. فبعد أن تكون قد فرغت مـــن (يولـــسيس) تكون قد عرفت الشيء الكثير عن دبلن في العام 1904، ولكن لـــيس أكثر مما تستطيع تعلمه من كتاب اعتيادي مثل (دبلنيون) وتكون قد عرفت الشيء الكثير عن هاجس جويس في أنه فنان لامنتمٍ، ولكن ليس أكثر مما عرفته من (صـــورة الفـــنان في شبابه). لهذا فإن كافة الاستنباطات الأسلوبية ليست جوهرية لثيمتها. إنها ليست أكثر من زخارف فن الروكوكو[1].

---

(1) أسلوب في التزيين وفن العمارة يتميّز بالزخرفة البالغة. وقد راج في النصف الأول من القرن الثامن عشر (المورد).

ولنضع قائمة صغيرة بأسماء الروايات التي يعتبرها معظم النقاد روايات تجريبية:

بروست: البحث عن الزمن الضائع

موسيل: رجل بلا مؤهلات

بروك[1]: السائرون نياماً

دوبلان[2]: الغزاندر بلاتز، برلين

دوس باسوس: ممر مانهاتن والولايات المتحدة الأميركية

همنغواي: وداعاً للسلاح

بيكت: ثلاثية مولوي

بارو: الغداء العاري

بيرجس: البرتقالة الآلية

سارتر: دروب الحرية

---

(1) هيرمان بروك (1886 - 1951).
شاعر روائي نمساوي تخلّى في العام 1927 عن إدارة مصانع والده للنسيج من أجل دراسة الرياضيات والفلسفة وعلم النفس في جامعة فيينا، وعاش بعد ذلك عن طريق الكتابة وبعد أن اعتقله النازيون فترة قصيرة من الزمان في 1938، تدخّل أصدقاؤه الأجانب بمن فيهم جيمز جويس وساعدوه على الهجرة إلى الولايات المتحدة حيث تلقّى منحة مالية من مؤسسة روكفلر للقيام بأبحاث فلسفية ونفسانية في جامعتي بريستن وييل. وعلى الرغم من أنه مجهول في إنكلترا و لم ينل نصيبه من التقدير في ألمانيا، إلا أنه يعتبر كاتباً رئيساً وأحد مبدعي الرواية الحديثة. من أهم رواياته: (السائرون نياماً، ثلاث مجلدات، 1921 - 1932)، و(موت فرجيل، 1945). ويعبِّر فيها عن إيمانه في أن الفن له أهمية اجتماعية على المستوى الماوراء الطبيعي أي أنه يجعل الإنسان يدرك الأبعاد الماوراء الطبيعية للتجربة (الله والذات والموت). ولهذا يتعيّن على شخصياته أن تتلاءم مع كل ما هو لاعقلاني وخاصة في (موت فرجيل) التي تعتبر قصيدة نثر رؤيوية أشار إليها ملحق التايمز الأدبي في 1963/4/19 إلى أنها (التقدم الوحيد بعد جويس من حيث الشكل الفني). كتب أيضاً القصص القصيرة والمقالات النقدية ومجلداً يضمّ قصائد تجريبية (المترجم).

(2) ألفرد دوبلان (1878 - 1957).
روائي ألماني اشتغل بالطب النفسي وكان اشتراكياً نشيطاً. عاش في المنفى في باريس بعد أن منعت كتبه في 1933. كتب الرواية على نطاق ملحمي وبأسلوب التعبيرين أول الأمر والواقعيين بعد ذلك. تتلخّص ثيمته المتكررة في الصراع بين القوة والضعف، الفعل والعاطفة، العالم والروح. أسلوبه آسر ولا سيما في (الغزاندر بلاتز - برلين) وهي عرض نفساني للطريقة التي يتمّ فيها إخضاع ضيق الأفق والقبول بالجريمة. ألّف الكتب الدينية بعد اعتناقه المسيحية في 1941 (المترجم).

هـذه قائمة صغيرة ولكنني لا أعتقد أنني أهملت أي عمل (تجريبـي) رئيس. ونستطيع في الواقع أن نوسِّع القائمة بإضافة (ماندارين) لسيمون دوبوفوار وروايات لوي جونسن وغنتر بينكون وبي. اس. جونسن (الذي سعى لإصدار رواية في أجزاء منفصلة بحيث يتمكّن القارئ من خلطها وقراءتها وفق أي ترتيب يراه) وروب غرييه. إلا أن الأخيرين تجريبيون في الشكل فقط وتقليديون في المضمون نوعاً ما.

لقد وضعت بروست وسارتر في الطرفين الأول والأخير من القائمة لأنهما يمثّلان تطرفين اثنين: ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاح الرواية المحافظة والرواية الراديكالية وأنا لا أشير بذلك إلى آراء المؤلفين السياسية، بل إن نظرة خاطفة تلقيها على أية صفحة في بروست تجد أنه قد واصل السير عند النقطة التي انتهى إليها رشاردسن. لقد قام رشاردسن بإبطاء حركة الرواية وجعلها واسطة للأوصاف الدقيقة والتأملات أو (الوجدانيات)، على حد تعبير جونسن، التي لا نهاية لها. وفعل بروست الأمر ذاته. إذ من السهل تقسيم روايته (إلى رسائل) إسوة بـ (كلاريسا) وعندها سرعان ما نرى أن تجريبية بروست لا تمثّل إلا تمهلاً منه. وينطبق الأمر ذاته على رائعة موسيل والتي لم تنل الاعتبار لحدّ الآن وهي (رجل بلا مؤهلات)، وهي بانوراما لفيينا في الفترة الواقعة قبل العام 1914، وتمثّل في الواقع مزيجاً من الرواية ومجموعة من المقالات، كما تعتبر رواية (السائرون نياماً) لبروك وهي رواية بانورامية حول أوروبا الوسطى في وقت من أوقات الأزمات، كتاباً ضخماً تجري أحداثه ببطء. ومن الناحية الأخرى، يعطينا سارتر الانطباع وهو يستعير تكنيك دوس باسوس بالتجربة المتعجلة، على خليط مجنون من الأحداث التي تبدو وكأنها تطير أمامنا. وهذا أيضاً بالنسبة لـ (الغزاندر بلاتز - برلين) لدوبلان. إذ يخبرنا العنوان بما يريد المؤلف أن يفعله، وصحيح أيضاً بالنسبة لـ (الغداء العاري) لبارو، و(البرتقالة الآلية) لبيرجيس. والكتّاب الباقون في هذه القائمة هم بيكيت الذي يجب أن نترك له فصلاً تالياً لمناقشة أغراضه، وهمنغواي الذي ينحصر إبداعه في كتابة نثر مسطح ودقيق هدفه تطهير الرواية من كل الرومانسيات العاطفية.

إن هــذه الــروايات المذكورة تشترك جميعها في أمر واحد. فهي تدور حول (الاغتــراب) - وهــي كلمة اخترعها كارل ماركس لوصف إحساس الإنسان الحديث بعدم الانتماء إلى مجتمع على درجة كبيرة من الآلية. ولكن إذا ما أسعفتنا الذاكــرة، وجــدنا أن (هذا) هو بالضبط ما كان روسو يكتب عنه. لهذا لا يمكن اعتبار ذلك ثيمة مشتركة للروايات التجريبية.

ويجــب علينــا، بأيــة حال، أن ندرك أن ما دفع معظم هؤلاء الروائيين إلى اســتخدام التقنــيات التجريبية هو الشعور بالاغتراب. وفي ميسورك عقد المقارنة بينهم وبين الرسامين التكعيبيين. إن الروائي يحاول أن يقول إنه لا يستطيع أن يقبل بالرأي البسيط والدافئ والمريح حول الحياة والذي نجده عند جين أوستن وترولوب وحتى ويلز. حيث إنهم يفترضون قدراً معيناً من الاستقرار. أما الروائي التجريبــي فهــو يــشعر أنــه يعيش في عالم مرتبك حافل ويخلو من الروح أساساً. إن رواية موسيل (رجل بلا مؤهلات) تبدأ هكذا.. ثمة منخفض فوق الأطلسي. كان يسير باتجــاه الشرق، نحو منطقة ضغط عالٍ فوق روسيا.. وبعد بضعة جمل نقرأ الآتي: "تــنطلق الــسيارات قادمــة من شوارع ضيقة وطويلة وتتّجه نحو برك الساحات البرّاقة. وتتّخذ بعض البقع المظلمة من استعجال المارة شكل غدران تظلّلها الغيوم، ويتكــتلون حيث تقطع عرضاً خطوط قوية من السرعة استعجالهم اللاامتماسك". وبعــد بــضع صــفحات نقابــل البطل أولريخ ونتعرّف على مشكلته. فقد ولد وإحــساس غامض ينتابه بخصوص القدر، وهو الشعور الذي سيكون فيه يوماً ما إنــساناً مهمــاً. ينخرط في الجيش وتنتابه السعادة لفترة من الزمان في هذا العالم المبسّط من القيم المحافظة ثم يحسّ بالخيبة فيترك الجيش، ثم يصبح بعد ذلك مهندساً - وهــو النمط الذي تواجهه غالباً كبطل في الروايات السوفييتية: رجل متحمّس يــؤمن أن الهندسة ستحمل يوماً ما مشاكل البشرية، بيد أنه سرعان ما يدرك أن المهندسين بشر عاديون وليسوا أناساً متفوّقين علمياً. فيترك هذه المهنة أيضاً ولكنه لا يتخلّــى عن إيمانه بالعلم. ويبدو أن الرياضيات هي العلم الكامل وأن قدره لهذا الــسبب يتمثّل في أن يصبح رياضياً، وهو ما يقدم عليه. وهنا يدرك أنه إذا أصبح عالماً في الأرقام والكميات فإنه يختلف عن كونه عالماً في الحياة. وهكذا، وبينما تبدأ

أحـــداث الرواية، يكون أولريخ غير متأكد مما يريد أن يكون. وكل ما يحدث في هذه الرواية الضخمة هو أنه يسمح لنفسه بالاشتراك في مشروع للاحتفال باليوبيل السبعيني لفرانز جوزف وذلك بحملة وطنية عظيمة، ويغوي عدداً من النساء. ومنذ البداية يشعر أولريخ أن الحملة ستكون عديمة الجدوى. (وقد توفي فرانز جوزف في الواقع عام 1916 قبل سنتين من حلول ذلك على أية حال). ويتّضح أنه حتى لو لم يقـــضِ روبرت موسيل نحبه قبل أن يفرغ من الرواية، فإن من شأنها عدم الوصول إلى خاتمة محدّدة.

ولكن من خلال هذا الموجز، سرعان ما ترى أن مشكلة أولريخ هي أنه مشغل بالـــبحث عـــن صورة الذات وهو يبذل محاولاته على ذوات مختلفة، إسوة، بأبطال روايـــات شـــو المبكرة. ولكنه على العكس من شو، لم يجد أحداً يناسبه. وأن الأمر الوحيد الذي يعطيه حقاً الإحساس المعين بالهدف هو النوم مع نساء غريبات. وقبل أن تشرف الرواية على نهايتها، يكون قد أغوى نصف دزينة من الفتيات بما في ذلك أخته.

ولنقارن هذا الكتاب التجريبـــي (المحافظ) والنموذجي مع روائي (راديكالي) نموذجي هو جون دوس باسوس. وهذه قطعة من (ممر مانهاتن).

"مالت الشمس نحو جيرزي فيما وراء هوبوكن.

الأغطـــية تقـــرقع فوق الآلات الكاتبة وتغلق المكاتب ذات الأغطية اللفافة، المصاعد تتّجه إلى الأعلى خالية وتهبط ممتلئة، إنه الجزر في ضاحية المدينة ووقت المد في فلاتـــبوش ووودلـــون وديكمـــان ســـتريت وشيبزهيد باي وينولوتس آفينيو وكانارزية. شراشف وردية، وشراشف خضراء وشراشف رمادية وتقارير مفصّلة عن السوق وتصفيات الهافردي كريس. الآثار تتلوّى بين الوجوه الواهنة والناصعة اللـــون ورؤوس الأصابع المتقرّحة وأمشاط الأقدام المؤلمة، ويحتشد رجال ذو أذرع قوية في قطارات الأنفاق. شيوخ 8، عمالقة 2، تستعيد ديفا لؤلؤها، سرقة ثمانمائة ألـــف دولار. إنـــه وقت الجزر في وول ستريت ووقت المدّ في برونكس. أخذت الشمس تغيب عن جيرزي".

إنـــنا ســـرعان ما نستطيع ملاحظة أن فيينا موسل ونيويورك دوس باسوس تتـــشابهان من حيث فهم الروائيين لهما على الرغم من البون القائم في الأسلوب.

وقد لخّص دي. اش. لورنس في كتابه (ممر مانهاتن) في 1935 هدف الرواية قائلاً:

إذا وضـعت أسـطوانة موسيقية فارغة تدور لتسجيل جميع الأصوات، وإذا ما وضعت أحد الأفلام في آلة التصوير لالتقاط صور مجمل تحركات مجموعة متناثرة من الأفـراد في النقاط التي يلتقون فيها في نيويورك، فإن من شأنك أن تفهم طريقة دوس باسوس بشكل أو بآخر. إنها اندفاعة من المشاهد والقصاصات المتقطعة، وارتباك يقطع الأنفـاس للحظـات معزولة في مجموعة من الحيوات تتواصل على مرِّ السنين من كل جزء من أجزاء نيويورك.. وتدور المشاهد من أمامك وكأنها ندف الثلج.

إن هذا الوصف للأسطوانة وآلة التصوير ينطبق على مشهد مكتب الصحيفة في (يولسيس) حيث تمَّ فيه لأول مرة في الأدب استخدام هذا التكنيك. وينطبق إلى حدّ أكبر على جميع الروايات الواردة في القائمة آنفاً. إننا باختصار نرى أن الرواية التجريبية ليست نموذجاً مغامراً ورائداً من نماذج الرواية، بل إنها ببساطة رواية تدور حـول (اللاانتماء)، والعجز في العثور على صورة للذات أو الهدف - وما أن يعثر كاتـب مـن الكتّاب على صورة للذات وهدف حتى يتوقف عن كتابة الروايات التجـريبية. عـن (الـشكل) الأسمـى لأية رواية هو التوتر والتحرر من التوتر. واحـتكامها إلينا هو احتكام لغرائزنا التوّاقة للحرية. إن معظم الروايات التجريبية تفـشل في إكمال دورة التوتر والتحرير. وبسبب هذا الفشل فإن معظمها بالتالي روايـات متـشائمة تشاؤماً سوداوياً. وباختصار، فإن الرواية التجريبية هي تجربة فكرية غير ناجحة.

ويذهب دي. اش. لورنس في عرضه لكتاب (ممر مانهاتن) إلى مناقشة الكتاب الأول لأحـد كـتّاب القصة القصيرة وهو إرنست همنغواي وعنوانه (في زماننا). والكتاب كما يشير لورنس سلسلة من المقاطع "قصيرة جداً كأشكال عود ثقاب". وتكـشف العبارة عن العلاقة بين همنغواي وجويس، حيث وصل كل منهما إلى نظـرية من النظريات الخاصة بالتجلي. إننا نجد في الواقع أن (التجلي) - اللقطات السريعة القصيرة وعود الثقاب المشتعل، هو الشكل الطبيعي للرواية التجريبية والتي ترتكز على طبيعة الوجود البري الخالية من المعنى والمجزّأة. و(ممر مانهاتن) سلسلة من اللقطات السريعة.

سرعان ما أدرك لورنس مزايا همنغواي كواحد من الكتّاب حتى لو أنه مقت فلسفته (أنها لم تعد دعاية بعد اليوم. لقد ذهب كل شيء إلى الجحيم في أعماقي) وقد أدرك أن همنغواي كان يحاول بنزاهة نقل رؤيته الفردية والغريبة.

وهذا، ما يميِّز روائيين تجريبيين أمثال دوس باسوس أو دوبلان أو حتى سارتر نفسه أنه يحاول في الحقيقة نقل رؤيته للواقع والتي تختلف اختلافاً كبيراً عن رؤية روائيي القرن التاسع عشر، على الرغم من أنها تشترك مع موباسان. ويميل إلى إلقاء نظرة متشائمة على الوجود البشري. فالموت هو الحقيقة التي تغلّف جميع الأشياء. ويبدو أن ذلك الأسلوب المسطح والجاف والذي أصبح مشهوراً للغاية وكأنه يوحي بأن جميع البشر حمقى وأنهم حمقى عاطفياً. ومع هذا، فأنا أقول الحقيقة.

ينقل هذا الأسلوب في أفضل حالاته تأثير الواقع المخيف تقريباً. وهذا مقطع من رواية (لمن تقرع الأجراس) يصف فيه القصف الجوي الذي يدمِّر آل سوردو ورجاله.

"ثم دوت الانفجارات في أذنيه وأسطوانة المدفع تحرق كتفه، ودوت الآن ثانية وصمت أذنيه انفجارات الفوهة. كان أكناسيو يسحب بقوة الحامل الثلاثي بينما الأسطوانة تحرق ظهره. وقد دوت الآن في القصف و لم يعد في استطاعته تذكر أمر التوبة.

كل ما استطاع أن يتذكّره هو ساعة موتنا آمين. ساعة موتنا، آمين. في تمام الساعة. تمام الساعة. آمين. بينما كان الآخرون يواصلون إطلاق النار. الآن وفي ساعة موتنا.

ثم مرَّ من خلال هزيم القصف صفير في الهواء ينفلق وفي خضم القصف الأحمر القاني ارتجّت الأرض تحت قدميه، ومادت ولطمته في وجهه، ثم انهمرت الأوساخ وقطع من الصخور في كل مكان. وقد سقط أكناسيو فوقها والمدفع فوقه ولكنه لم يكن ميتاً، لأن الصفير تناهى إلى سمعه ثانية واهتزّت الأرض تحت قدميه بفعل القصف، ثم تناهى مرة أخرى، ومالت الأرض تحت بطنه وارتفع جانب من قمة التل في الفضاء وانهار ببطء فوقهم في المكان الذي كانوا فيه يضطجعون.

وعادت الطائرات ثلاث مرات وقصفت قمة التل. لكنه لم يعرف أحداً فوق قمة التل. ثم أخذت الطائرات تطلق رصاص مدافعها الرشاشة على قمة التل وولّت

الإدبـــار. وبيـــنما هـــم يغوصون في التل للمرة الأخيرة ومدافعهم الرشاشة تطلق رصاصـــها، تـــريثت إحدى الطائرات وحلّقت فوقهم ثم قامت إحدى الطائرتين الأُخـــريين بفعـــل الـــشيء ذاته وانتقلت من شكل النسق إلى شكل الحرف V، وانطلقت في السماء باتجاه سيغوفيا".

هذه كتابة ذات قوة هائلة كما أن الوصف المسطح والعرضي تقريباً للطائرات وهـــي تطير مولية الإدبار في الفقرة الأخيرة يعطينا دقة فوتوغرافية. ولم يسبق لأي روائـــي قـــبل همنغواي أن قام بنقل صور العنف والموت بمثل هذا الحس الصادق. وهذه هي (التجربة البديلة) التي لم يسبق حتى لعدد قليل من القرّاء التعرف عليها.

إن روايـــة (وداعـــاً للسلاح) والتي تمثّل أعظم نجاح لهمنغواي هي بالتأكيد إحـــدى أروع الروايات في القرن العشرين. وسبب هذا هو أنها تستخدم التكنيك الفوتوغرافي ذاته لنقل وقائع الحرب في 1914: (الآن في الخريف أصبحت الأشجار عارية تماماً، والطرق موحلة). إلا أن ذلك الواقع الوحشي والعنيف تقف إزاءه قصة الحـــب بـــين الـــبطل وممرضـــة في الجـــيش – ويتمّ سرد ذلك بأقل ما يمكن من الوجدانيات. إن هذا التباين الحاد بين الكآبة والدفء هو الذي يمنح الرواية تأثيرها العاطفـــي. حـــيث يعطينا همنغواي الإحساس أنه ما من أحد سبق له أن قام بنقل الحقيقة كلها مثله. والأكثر من هذا تمنح الواقعية الفوتوغرافية للعنف جمال الطبيعة حرافةً لا تحتمل تقريباً، ويبدو أن القوة الرؤيوية تقريباً لأوصاف همنغواي للفصول مستمرة من إحساسه أن الحياة قصيرة – وأنها تافهة أيضاً.

لقـــد كان من نتائج هذا الفهم الكبير أن همنغواي يبدو متحرراً تحرراً منفرداً من رائحة الانحطاط التي تخيِّم على عدد كبير من الأمراض العُصابيّة المألوفة كما أن الأفراد لا يمرّون بأزمات تتعلق بالذات وليست لديهم مشاكل حول صورة الذات، بل لديهم، بلا استثناء الإحساس القوي والثابت بهويتهم. وفي ميسورهم أن يحدّقوا في غيرهم من الرجال وأن يطرحوهم أرضاً إذا ما اقتضت الضرورة. ولكن لديهم جميعاً المشكلة ذاتها الموجودة عند أولريخ في (رجل بلا مؤهلات). فهم يعرفون من هم، ولكن ليست لديهم فكرة عما يريدون أن يصبحوا.

إن بطـــل همنغواي أقوى وأحسن من أي فرد آخر في الرواية إلا أنه لا يزال

يفتقــر إلى الإحــساس بالهدف النهائي. ولهذا فهو يقطع الوقت في صيد الأسماك ورياضة الصيد الكبيرة ومصارعة الثيران. وهو محبط أساساً وعلى نحو شامل. وفي الـنهاية (ولا تزال الشمس تشرق) تقول الليدي بريت بحزن: "أوه يا جاك، لعلّه كـان في ميسورنا أن نكون سعيدين معاً". فيدمدم جاك: "بلى أليس من الممتع أن يفكر المرء في ذلك؟"

لقــد حــال هذا التشاؤم دون تطور همنغواي كما حال دون تطور بروست وموسل. إن إحساسه بالقيم يعتمد على الإحساس المتمثل في أن الموت يكمن قرب الناصية ولهذا فإن شيئاً له علاقة بالحياة يصبح لاذعاً بشكل لا يطاق. ويمكن اعتبار جمــيع أعماله تطويراً لتعليق دكتور جونسن: عندما يعلم إنسان ما أنه سيشنق في غضون أسبوعين، فإن من شأن ذلك أن يركّز عقله تركيزاً عجيباً". ولكن من أجل الاحتفاظ بهذا الوعي الحاد بالموت، كان يتعيّن على همنغواي أن يفتّش عن مواقف متطــرفة، ومن الأفضل أن تكون حروباً. إن تكنيكه السينمائي يحتاج إلى مقارنة حادّة بالحياة والموت المفاجئ والجمال والوحشية. إن أفضل روايتين كتبهما (وداعاً للـسلاح) و(لمــن تقرع الأجراس) تدوران حول الحرب وأفضل رواية تليهما هي (ولا تزال الشمس تشرق) وهي تدور حول رجل فقد أعضاءه التناسلية في الحرب وقُــدِّر له أن يعيش في إحباط دائم. ويحاول في (موت في الظهيرة) و(تلال أفريقيا الخضراء) أن يستخدم مصارعة الثيران ورياضة الصيد (كبدائل أخلاقية للحرب) - وهــذه عبارة جيمز - ولكن لا يمكن اعتبار أي منها رواية ناجحة لأن مشكلته لم تكن مجرد أن تكنيكه ينحصر في المواضيع المأساوية، بل إن ذلك التكنيك حال بينه وبــين الكــتابة بصورة مقنعة عن أي شيء سوى الحرب والعنف. ولا يستثنى من ذلك الكوميديا فقط، بل كل موضوع أثار اهتمام رشاردسن وجين أوستن وبلزاك وديكنــز وتولستوي.

وباختصار، كان إنجاز همنغواي الفذّ يتحدّد في حصر مجال الرواية إلى حوالى 5% من إمكانياتها المألوفة.

الفصل الثامن

أفكار

في وقت ما من بواكير فترة الخمسينات من هذا القرن، أضحى كاتب قصص الخيال العلمي أي. ئي. فان فوغت منشغلاً بقضية الأزواج الذين يمارسون علناً دوراً مزدوجاً: الذين يريدون من زوجاتهم إبداء الإخلاص التام في الوقت الذي لا يخفون قصص حبهم مع نساء أخريات وكان الأمر الذي اهتمّ به هو كيف يبرِّر مثل هؤلاء الرجال سلوكهم لأنفسهم؟ وعندما قام بجمع قصص تدور حول مثل هذا السلوك أصيب بالدهشة جراء المدى الذي يستطيع فيه هؤلاء الرجال ممارسة التضليل.

فعلى سبيل المثال، تعترف ممرضة على وشك الزواج لزوجها المنتظر أنه كانت لديها علاقة حب مع طبيبين، فما كان منه إلا أن أصبح مجنوناً تقريباً جرّاء الغيرة. وفي اليوم التالي قدم إلى منزلها ومعه وثيقة قانونية من ثلاث نسخ لكي تقوم بالتوقيع عليها. ولكنه رفض المساح بقراءتها. فما كان منها إلا أن وقعت عليها وتمّ زواجهما في الموعد المحدّد. وبعد ذلك أخذ يتصرّف تصرفاً سيئاً وبصورة علنية تقريباً كانت أعماله تتطلب منه التنقل في طول البلاد وعرضها. وقلما كلّف نفسه أمر إخبار زوجته بوجهته أو بالوقت الذي سيعود فيه إلى البيت. وكان دائم التردد على موظفاته في شققهن أو إيصال السكرتيرات إلى دورهن، الأمر الذي يستغرق منه ساعات. وإذا ما تجرّأت زوجته وطرحت عليه أي سؤال حول هذه النشاطات فإنه يهتاج من الجنون وغالباً يضربها وفي النهاية تضحي باردة جنسياً، ويتمّ طلاقهما، وتعيش في منزل بإحدى الضواحي إلا أنه يفرض عليها شرطاً وهو ألا تتزوّج ثانية، بل يتعيّن عليها أن تكرِّس حياتها كي تكون الأم الحنون لطفلهما.

ومن خلال معرفة فان فوغت بنماذج أخرى شبيهة بهذه، فإنه كان متأكداً بصورة جيدة أن الوثيقة التي قامت بتوقيعها تضمّنت اعترافاً يفيد أنها كانت أفضل قليلاً من عاهرة وأنه ليس لها أية حقوق قانونية كزوجة له.

لقــد أطلــق فوغت على هذا النموذج من الرجال بــ (الرجل العنيف) أو (الرجل الصائب) لأنه لن يعترف أبداً وتحت أية ظروف أنه على خطأ.

إن أكثــر التعليقات المباشرة على الرجل العنيف هو أنه غير ناضج. فقد ذكر فرويد ذات مرة أن من شأن طفل من الأطفال أن يدمِّر العالم لو كانت لديه القوة للقيام بذلك. ويسبِّب إحباط هذه الأمنيات ثورة هوجاء. وأثناء نموّنا، نبقى والرغبة تنتابنا في السير على هوانا. بيد أننا ندرك أنه يتعيّن علينا أن نأخذ بنظر الاعتبار أن هــناك آخرين يريدون تحقيق ذلك. ويتحتّم علينا لمجرّد حماية أنفسنا حماية ذاتية أن نــتعلّم العطــاء كما نتعلّم الأخذ وهناك عدد كبير من الناس يتّسمون ببطء قابلية الــتعلم علــى نحو استثنائي أو ربما لا يريدون ببساطة أن يتعلّموا. إننا نستمر في رغبتنا في الحصول على الأشياء كافة، وأن العالم يمتلئ بناس لا نشعر بالودّ إزاءهم أو لا نتّفق معهم. وهكذا فهناك توق شديد وغامض لدينا جميعاً من أجل الحصول علــى الــسلطة المطلقة – وذلك كي نتمكّن من إعادة تنظيم العالم بتلويح عصا ســحرية. ويوجد عدد قليل من الناس الذين يريدون في الواقع أن يكونوا معتدلين كهــدف بحــدّ ذاتــه. إن (الرجل الصائب) يذهب ببساطة أبعد من غيره في هذا الاتجــاه. وهو يغذّي أناه بفنتازيا السلطة الغامضة، ويضع هذه الفنتازيا مع عوامل مــساعدة موضــع التنفــيذ بقدر ما يستطيع، وتكون زوجته وعائلته مساعدين نموذجــيين طالما أنهم يعتمدون عليه اعتماداً كلياً. وهكذا يتمّ إشراكهم في فنتازيا الغرور، والشأن شأنهم في أن يضحوا طيِّعين وسهلي الانقياد بينما يفعل هو ما يحلو لــه كأحد الطغاة. غير أنه يلعب لعبة خطيرة من خلال هذا، فإذا ما تضخّم واقعه وأصــبح فنتازياً، تتعرّض الأسس للدمار، وقد لاحظ فان فوغت مرات ومرات أنه إذا ما أقدمت الزوجة على حجر (الرجل الصائب)، فإنه من الجائز أن يتعرّض إلى مرض عقلي حاد أو ربما يموت.

قــضيت معظم الوقت المكرّس للكتابة الإبداعية في مناقشة فان فوغت ونظريات (الــرجل الــصائب) مع طلابي، وكانت استجابتهم رائعة. إذ سبق وأن تعرّف كل الطلاب على رجل صائب واحد أو امرأة صائبة واحدة على الأقل (الحالة عند النساء أنــدر مــن الحالــة عند الرجال ولكن يمكن أن تكون موجودة. كانت أم الروائي تورغنــيف امــرأة صائبة اعتادت جلد خدمها لأقل خطأ يرتكبوه). وذكر طالبان أن

والديهما كانا من النمط الصائب، بينما ذكرت فتاة واحدة أنها قد انفصلت مؤخراً عن (رجل صائب) كانت تعيش معه لعشر سنوات، (وطالما تساءلت عن السبب الكامن وراء قدومها إلى الصف وعلى وجهها الكدمات والخدوش).

لماذا يتعيّن على نظرية (الرجل الصائب) أن تكون نافعة للروائي؛ للسبب ذاته الذي يجعل المعادلات نافعة لرياضي من الرياضيين أو قوانين الطبيعة بالنسبة لعالم من العلماء. إن مادة الكاتب تتكوّن من بشر آخرين - بالإضافة إلى نفسه وهو يحاول فهم الدوافع التي تحرّكهم - ولا سيما تلك الواقعة في ظل ظروف قاهرة. ولا يكفي ملاحظة خصوصيات الإنسان، بل يجب على الكاتب القيام بتصنيف هذه الخصوصيات ومن ثم العمل على فهم قوانينها العامة.

لقد امتلك موباسان هذا النوع من التبصر إلى درجة عظيمة. والأمر الغريب هو أنه لم يسمح له بالعمل إلاّ على هيئة ومضات، إذ استحوذ على الخصوصيات البشرية بدقة المصور العظيم. إلا أنه لم يحاول تصنيف صورها أبداً.

ففي حفلة تنكرية تقام في مونمارتر، يرقص رجل طويل القامة أنيق المظهر بحماس بالغ يجعله ينهار فجأة وعندما يحاول أحد الأطباء رفع القناع من على وجهه يكتشف أنه يخفي قناعاً آخر مصنوعاً من المطاط الذي يشبه الجلد. أما الوجه فهو لرجل عجوز ذاوٍ. وعندما يستعيد وعيه، يرافقه الطبيب إلى البيت وهو منزل فقير، ثم تأخذ زوجة الرجل بقص حكايته على الطبيب. ففي أيام شبابه لم تكن هناك امرأة تقوى على مقاومته وبما أنه كان يعمل مساعداً لمصفّف مشهور من مصفّفي شعر المسرحيين، فإن الفرص كانت مفتوحة أمامه لإقامة علاقات لا تنتهي. وعندما أخذت الشعيرات البيض والتجاعيد بالظهور، لم يتمكن من قبول فكرة بلوغه الكبر. واليوم، وبعد أن أصبح توقه الشديد للأكتاف العارية والصدور نصف العارية لا يرتوي، أخذ يضع قناعاً وشعراً أشقر ويرقص رقصاً مهتاجاً طيلة الليل..

من الواضح أن هذا يمثّل نمطاً من أنماط السلوك (الإنسان الصائب) حيث يفترض في زوجته دائماً أن تقبل قصص غرامه. كما أنه عاش في عالمه الفنتازي بعصبية سرعان ما تدمّره.

أنت تشعر أن موباسان يقصّ ذلك كله بلمسة متعة سادية فإذا أصرّ رجل من

الـــرجال على العيش في الأوهام، فلا بد أنه على استعداد للموت عندما يسلب منها. وبالـــرغم من هذا فإن القصة ليست ببساطة تقريراً من التقارير الإكلينيكية عن خداع الذات. فقد كان موباسان نفسه رجلاً متأنقاً كما أقام علاقات حب عديدة. ويمكن تفـــسير القـــصة باعتبارها تمثّل تحذيراً من أحد جانبي الطبيعة إلى الجانب الآخر، وهو تحذير لم يخدم أي غرض. فقد مات موباسان مصاباً بالجنون.

وفي (الانتقام) يتعرّض رجل على زوجته السابقة – التي كان قد طلّقها مؤخراً – في أحـــد الفـــنادق في كان، وهي تقضي هناك شهر عسل مع زوجها الجديد. فيدنو منها ويبادرها الكلام ويأخذان بالجدال. وتعترف له أخيراً أنها لم تكن مخلصة له، وأن عشيقها هو الذي غدا زوجها الآن. وهنا يبلغها زوجها السابق إنذاره إما أن تقبل به عاشقاً أو أنه سيذهب إلى زوجها الجديد ويخبره أن زوجته كانت غالباً مـــا تخـــونه مع رجال آخرين.. وفي هذه اللحظة نسمع صوت الزوج وهو ينادي زوجته فتهرع إليه بعد أن تكون قد وافقت على لقاء زوجها السابق بعد الغداء..

وفي مـــثل هـــذه الحالة، ليس من الضروري أن يكون الزوج السابق (رجلاً صـــائباً) – علـــى الرغم من أنها طلّقته بسبب قيامه بضربها – إلا أن شعوره إزاء النـــساء شـــعور نموذجي للرجل الصائب والذي يطلق عليه اليوم مصطلح شوفينية الذكر. لقد سلبته بأن وهبت نفسها لرجال آخرين. وتستطيع الآن أن تعود لمالكها الأول بأن تسلب زوجها الجديد.

بيد أن السؤال المهم حقاً هو ذلك الذي لم يزعج فيه موباسان نفسه بطرحه. لماذا يتعيّن على الرجل أن يتمنّى النوم مع امرأة سبق له أن نام معها مئات المرات، ولا سيما عـــندما يكـــره أحدهما الآخر؟ السبب هو أنها زوجة رجل آخر. ولهذا فهي (ممنوعة) ومرغوب فيها. ويعي موباسان هذا العنصر المتناقض في الموقف، ولكنه يسلم به.

وفي قـــصة (المجهول) يقصّ علينا شاب ثري مسرف كيف مرَّ بفتاة جميلة في الـــشارع ووجدها مقبولة إلى حدٍّ بالغ مما دفعه إلى الالتفات واللحاق بها. ولكنه يضيعها في غمرة الزحام. ورآها في خلال السنتين التاليتين في عدة مناسبات، ولكنه لم يـــنجح أبـــداً في التعرف إليها. ويصطدم بها ذات يوم في الشارع، ولا يفوت الفرصة في أن يسألها متى يستطيع رؤيتها ثانية. ولدهشته تطلب منه بطاقته وتتعهّد

بزيارته في منـــزله وبعد بضعة أيام تفي بوعدها وفي خلال لحظات يساعدها على خلـــع ملابـــسها. وعندما يسقط ثوبها التحتي فوق الأرض، يلاحظ بقعة من شعر أســـود على ظهرها. وهنا تتلاشى رغبته، ويصبح عاجزاً، وتسأله الفتاة بضيق: لم يكن هناك أي سبب يدفع إلى وضعي في مثل هذا الموقف. أليس كذلك؟ ثم تتركه وتنـــصرف. ومنذ تلك اللحظة فصاعداً، وكلما يشاهدها في الشارع تمر به ببرود رافضة أن تحني رأسها تحية له.

إن ما حدث هنا هو الشيء ذاته الذي حدث للبطل في (الغرفة الصينية) عندما يـــشاهد قدم سيدوتي المشوّهة. ولكن ما الذي حدث بالضبط؟ إن بطل موباسان صـــياد نـــساء. وحـــش القـــرية وهنّ الضحايا وهو لا يقيم علاقة معهن كبشر. ووظيفـــتهن القيام بتأدية دور في إحدى المسرحيات التي كتبها لهنّ. إنهنّ مخلوقات فنـــتازية يعـــزّزن مـــن رؤيته لنفسه ككازانوفا. فعندما تعرض عليه فتاة زيارته في منـــــزله ينتابه الجزع. إنها في غاية البساطة: وهي لا تؤدّي اللعبة وفق قواعدها، وعندما تسمح له أن يخلع لها ثيابها بعد لحظات من وصولها، تثير فيه مشاعر قلقة. وبقعة الشعر بين كتفيها تكفي لإخماد رغبته. وقد كان من الميسور أن تكون شامة على صدرها أو أثر لجرح فوق بطنها.

نستطيع أن نلاحظ أن القصص الثلاث تمثّل استغواراً دقيقاً لتناقضات النفس عند الذكـــر، ومن الممكن وضع كتاب كامل عن معانيها ومضامينها. إذ ليس صحيحاً أن (لكـــل) علاقاتنا الإنسانية عنصر تمثيل اللعبة هذه، وأن البشر يفضّلون الممنوع على ما هـــو ملكهـــم شرعاً وأن أرقّ البشر وأكثرهم سوية يعيش في عالم فنتازي وغرورهم محـــاط بـــدرع مضاد للطلقات. لقد لاحظ موباسان هذه التناقضات ملاحظة ذكية ودقيقة، إلا أنه لم يفكر أبداً. ولهذا لم يصبح أبداً كاتباً عظيماً.

إن أحـــد أهم قوانين الإبداع الأساسية هو: الإجهاد بفكرة من الأفكار حتى تـــرى مجمل مضامينها. وفي وسع أي كاتب جيد أن يفكّر في ملاحظة كريستوفر إيـــشروود: "إنـــني آلـــة تصوير" ويتخذ الموقف الصحيح. غير أن الاختلاف بين الكاتـــب الجـــيد والكاتب الجاد هو أن الكاتب الجاد يهتمّ بالمضامين. وهو كعالم الرياضـــيات يهتمّ بالمعادلات العامة.. وما نظرية (الرجل العنيف) لفان فوغت التي

تحـــدّثت عنها في مستهل هذا الفصل إلا مثال جيد للمعادلة العامة. ففي الأيام التي كـــان فيها جويس يكتب روايته (يولسيس)، كانت نظريات فرويد حول الجنس عـــند الإنسان قد أضحت جزءاً من الخلفية الثقافية للمثقفين. ولن يكون من قبيل المـــبالغة القول إنه لم يكن في الإمكان كتابة رواية (يولسيس) دون هذه النظريات (حـــيث كان الغرض من ليوبولد بلوم أن يكون نمطاً لكل رجل ولكنه على الرغم مـــن ذلك، مازوكي يهوى سراويل النساء التحتية وهو أمر لم يكن يخطر على بال قـــبل عشرين عاماً). لقد وسع فرويد من معرفتنا بالطبيعة البشرية (وهو ما أطلقه جونسن على رشاردسن) وقد استفاد جويس من هذه المعرفة الجديدة. لكن ينبغي الاعتـــراف أن علـــم النفس الفرويدي ليس مثالاً نموذجياً (للمعادلات العامة) التي أناقـــشها، إذ إنه يحتوي على الكثير من الحدس والتأكيد الذي لا أساس له. ومن ناحية أخرى، يمكن ملاحظة أساس نظرية فان فوغت حول (الرجل الصائب) فيما حولـــنا، وفي أعماقنا طيلة الوقت.. وما أن نأخذ بالتفكير فيها ومناقشة مضامينها حتى نصبح واعين بأوجه السلوك البشري التي لم يسبق لنا ملاحظتها. وهذا النمط من المعرفة يعتبر جزءاً من موارد الكاتب الأساسية تماماً مثلما يعتبر المنشار والإزميل جزءاً من أدوات النجار الأساسية.

* * *

إن هـــذه المعـــادلات العامة هي الأفكار، وهي الأساس لجميع أنواع الكتابة الجادة. لقد مضى وقت طويل الآن والكتّاب يحملون رأياً خاطئاً مفاده أن الأفكار لا مكـــان لها في الأدب، لأن الأدب يخصّ الحياة وليس الأفكار التجريدية. ولكن هذه العبارة هي فكرة بحدّ ذاتها، وأن جويس وهمنغواي اعتمدا على هذه الفكرة في ممارســـتهما الأدبـــية، وهي فكرة خاطئة لسوء الحظ - وطريقة أخرى للقول إن جـــويس وهمـــنغواي كانا مفكرين مشوشين. ونستطيع دراسة الفكرة الخاطئة عن طريق عقد مناظرة بين همنغواي وأولدس هكسلي، إذ يوجِّه الثاني الاتهام إلى الأول في مقالـــة له قائلاً إنه يسعى إلى إحداث عبادة الغباء والغموض. ويضيف أن بطل همنغواي يبدو خجلاً من تفكيره ويحفل لأقل مسحة من الثقافة. ويرد همنغواي على ذلـــك في (موت في الظهيرة) قائلاً إن الكاتب الجيد يسعى إلى قول الحقيقة المتعلقة

بالواقع، وأن المشاعر الجميلة والأفكار التجريدية ليست من شأنه.

وكلاهمـــا على خطأ، حيث كان هكسلي يهتمّ أساساً بالأفكار وأن رواياته الجـــادة كانـــت تثير الضيق لأنها ليست واقعية إلى أبعد الحدود. وفي وسعك أن تلاحظ الشخصيات وهي تخرج من رأس هكسلي وتنساب على الورق (وهو ما لا يحـــدث أبـــداً في كوميدياته وهو السبب في أن روايتيه الكوميديتين (كروم يلو) و(أنتـــيك هاي) أفضل ما كتبه). وكان همنغواي محقاً لرفضه ذلك الشيء. بيد أن أفكـــار همنغواي كانت دائرية حيث يعيش الرجل بفعل الشجاعة، ولكن الشجاعة تخـــونه بفعـــل الموت. وذلك يعني أنه في حاجة إلى مزيد من الشجاعة التي يخونها الموت أيضاً، وهكذا. إن مشكلة همنغواي لا تكمن في أنه طرح الأسئلة، بل في أنه طـــرح أسئلة خاطئة وفشل في متابعة أجوبته. فعلى سبيل المثال، يكتب في إحدى قصـــصه القصيرة المبكرة وهي (بيت الجندي) عن أحد الجنود العائدين إلى الوطن بعـــد حـــرب 1914. ويعـــيش في ضجر عميق وفشل في الحياة يشابه ما مرَّ به (باســـنغتون) بطـــل ساقي. فالحديث عن تجاربه في الحرب يدمِّر واقعيتها. (جميع الأوقات التي جعلته هادئاً وصافياً في أعماقه هي تلك التي كان يفكّر فيها بالحرب. لقـــد مضى وقت طويل منذ أن قام بعمل شيء واحد، الشيء الوحيد الذي يتعيّن على الرجل القيام به بصورة سهلة وطبيعية عندما يكون قد فعل شيئاً آخر من قبل. لقد فقدت الآن برودها وميزتها الثمينة وضاعت تماماً). هذه ملاحظة نفسية نفّاذة تكشف عن أن همنغواي كان رجلاً يتمتّع بذكاء حاد ولديه الآن نوع من المعادلة: إنـــنا عندما نقدم على عمل شيء في وقت من أوقات الأزمات يستجيب نشاطنا للنداء وننفِّذ الأمر تنفيذاً حسناً، وعندما نكون في وقت يخلو من الأزمات نميل إلى السأم وتنفيذ الأمور وننفّذ سيئاً.

إن المديـــنة هـــي التي تميل إلى إحداث السأم واللامبالاة. وقام همنغواي الآن بطرح معادلة نستطيع أن نجدها في أعمال روسو ودي. اش. لورنس. ما هو الحل؟ اقتـــرح روســـو علينـــا التخلص من المدينة أو على الأقل تغيير طبيعتها الأساسية. واعـــتقد لـــورنس أن الجـــنس يقدِّم مفتاحاً للإجابة ولكنه لم يسترسل في التفكير بالمـــشكلة حتى النهاية. أما همنغواي فقد اقترب من أحد الحلول أكثر من كليهما،

وذلــك بأن أدرك أن الشعور القومي بالهدف هو الذي يحدث الإحساس بالهدوء والصفاء الداخلي. وقد لاحظ ييتس الأمر ذاته بالضبط في إحدى قصائده وعنوانها (Under Ben Bulben) إذ يلاحظ ذلك (عندما يقاتل الرجل بجنون):

ينجلي شيء عن عينيه اللتين طال عماهما فيكمل عقله الجزئي.

وهذا يعني أن ييتس أدرك أن حالة وعينا الاعتيادية ناقصة نوعاً ما – جزئية – وأن من شأن أزمة مفاجئة أن تكمل ذلك النقص. والأمر يبدو وكأن الوعي اليومي كان أشبه بالقمر في ربعه الأخير. إننا (نعرف) أن بقية أجزاء القمر موجودة هناك، إلا أننا لا نستطيع رؤيتها. وفي الأزمات يظهر القمر كله فجأة.

ويــؤدِّي هذا بدوره إلى طرح السؤال الهام: هل هناك (طرق) لإكمال العقل الناقص غير طرق البحث الدائب عن الأزمات؟ إن إكمال العقل الجزئي هذا هو ما أسماه أبراهام ماسلو قمة التجربة – لحظة السعادة العبثية المفاجئة – ولاحظ ماسلو أن قمة التجربة ترتبط دوماً بالهدف المتحقّق – أي هدف كان.

ويعلّــق هرمان هسّه في (رحلة إلى الشرق) عن الكيفية التي يستطيع فيها الوقت الطويل المكرّس لدقائق الأمور أن يثيرنا ويزيد من قوتنا). لقد عرف همنغواي نفسه هذا الأمر كما عرف على سبيل المثال أنه حصل على الشعور (بالهدوء والصفاء الداخلي) ذاته جرّاء مراقبته فلينة صنارة صيد وهي تهتزّ في الماء، أو أثناء جلوسه جلسة هادئة في إحــدى الأجمــات منتظراً حيواناً مفترساً يمرّ به... إن همنغواي لسوء الحظ ليس من النموذج التأملي. ولهذا لم يفكّر أبداً في مضامين تأملاته، بل عمل على مجرد تكرارها في كتبه الواحد تلو الآخر: (وداعاً للسلاح) و(لمن تقرع الأجراس) و(الشيخ والبحر). إن الأزمات المفاجئة تكمل العقل الجزئي. جيد. ثم أين نتّجه بعد ذلك؟

* * *

ولــنكن واضحين في هذا الشأن. فعندما أتحدث عن الأفكار فإنني لا أقصد ذلــك الــنمط مــن الأفكار التي تجدها في روايات توماس لف بيكوك أو أولدس هكسلي التي يجلس فيها الرجال المثقفون حول منضدة من المناضد ويتحاججون في الفلسفة. المقصود بالفكر ما يقوله الكتاب برمته، وجميع المؤلفات تحتوي على فكرة مــن الأفكــار فــإذا تصادف إن كان المؤلف غبياً أو غير موهوب، فإن من شأن

الفكرة أن تكون مبتذلة، ولكنها صادقة على الرغم من ذلك والعمل الوحيد الذي يخلو من الفكرة تماماً هو الكتابة الآلية.

ولأضرب مثلاً آخر بخصوص استخدام الفكرة استخداماً مفيداً في الرواية الخيالية. فقد كان ال. اش. مايزر روائياً إنكليزياً مدهشاً انتحر في العام 1944. وأعظم عمل كتبه هو ثلاثية بعنوان (القريب والبعيد). وقد أخذ العنوان عن المشهد الافتتاحي حيث نرى الأمير الشاب (جالي) في سفر طيلة النهار يقطع الصحراء مع أبيه. ويصلان إلى وجهتهما وهي عبارة عن قلعة المغولي الكبير عبد الله. ويقف جالي فوق شرفة القلعة وهو ينظر إلى غروب الشمس. وتتراءى له صحراوان: الأولى تحفة للناظرين. أما الثانية فهي (تعب للقدم). وتثير فيه نظرته إلى الصحراء الذهبية القرمزية عند غروب الشمس توقاً عظيماً وجوعاً لسحر ما هو بعيد. ولكنه إذا أراد الركض ناحية الغروب، فإن كل ما سيحدث هو امتلاء حذائه بالرمال. إن الشيء (القريب) حقيقي وغير مريح. والسحر الذي نتوق إليه يبدو دوماً بعيد المنال. ويطوّر مايرز هذه الصورة على امتداد رواية كاملة طويلة يكون فيها الثلث الأول، والثاني على الأقل، رواية عظيمة تتساوى في عظمتها مع أي شيء كتب في القرن العشرين.

لقد آمن بطل مسرحية فيلير دي ليل آدم المعروفة باسم (أكسل) والتي تحدّثنا عنها في الفصل الرابع، بوجهة النظر ذاتها (أما عن الحياة فإن خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا). إن الواقع يثير خيبة الأمل دائماً، وتكمن السعادة القصوى في الآمال والأوهام والتوقعات.. ويصبح في ميسورنا فهم السبب الذي دفع مايرز إلى الانتحار.

وهكذا، فعندما نتحدّث عن الفكرة الموجودة في رواية من الروايات فإننا نقصد بذلك محاولة المؤلف في تلخيص رؤيته للوجود، أو على الأقل نظرته للحياة اليومية. هل هو فائز طبيعي أم خاسر طبيعي؟ هل يؤمن أن في وسع العقل البشري وقوة الإرادة أن يطوّرا الأمور نحو الأحسن أم يشعر أنه ليس هناك تأثير كبير لكل ما نقوم به - وأننا مخلوقات ظرف (وهذه فكرة يحملها عدد كبير من الكتّاب المشهورين بمن فيهم توماس هاردي وسومرست موم)، وهل يشعر بالعطف إزاء معاناة البشر، أم أنها تمس ينبوعاً غامضاً من السادية - وهو شعور (يخدمهم تماماً) وهو الأمر الذي نحسّ به في موباسان.

وفوق كل شيء، هل يقوم بتسجيل سطح الوجود الإنساني كما نراه جميعاً أم أنه يحاول التغلغل في أعماقه؟ هل وهو واصف له أم مفسر؟

يتعيّن عليَّ أن أؤكد على هذا الأمر. لو أن واحداً من سكان المريخ المتعلمين وصل إلى الأرض وتمّ تسليمه روايات كتبها بلزاك وديكنز وترولوب ودستويفسكي وجي. كي، جسترتن وأولدس هكسلي وإرنست همنغواي وغراهام غرين ووليم فوكنر وإيفلين وه - فإن من شأنه أن يسأل بريبة: "هل تعني أنهم يكتبون جميعاً عن عالم واحد؟" والجواب الصحيح تماماً لهذا السؤال هو: كلا. إن كل واحد منهم يكتب عن عالم موجود داخل رأسه. وهو ما يمكن أن تدعوه عوالم حياتهم الفردية (وهو اصطلاح استخدمه هوسرل).

إن جميع المؤلفين الذين ذكرت أسماءهم في أعلاه، كانت لهم عوالم حياتية على درجة هائلة من الفردية. ومن ناحية أخرى، لو عقدت المقارنة بين عشر قصص لمختلف الكتاب في الصف الذي أدرس فيه الكتابة الإبداعية، فإنني لن أعثر تقريباً على مثل هذا الاختلاف في الرأي. ويعود السبب في هذا إلى أن من شأن معظمهم الكتابة عن عالم حياتي يشتركون فيه جميعاً إلى أبعد الحدود. فهم يشاهدون البرامج التلفزيونية ذاتها، ويقرأون الصحف والكتب ذاتها، ويصغون إلى الأساتذة ذاتهم. لهذا، فإنه يمكن إطلاق مصطلح (عالم حياتي جماعي) على ما يسجّلونه.

وهذا يؤدّي بنا إلى إدراك مهم وهو أننا نستطيع الحكم على جميع الأعمال الأدبية طبقاً للمدى الذي يشتركون فيه في العالم الحياتي الجماعي. ففي وسعك أن ترسم مقياساً كالمسطرة، وتضع في النهاية السفلى عبارة (عالم حياتي جماعي)، وفي مكان ما في الوسط عبارة (عالم حياتي على درجة هائلة من الفردية). ثم قم بعد ذلك بتصنيف كل روائي ذكرناه تقريباً لحدّ الآن ووضعه في مكان ما على الميزان وفي ميسورك أن تسلم جدلاً على سبيل المثال أن كل رواية ظهرت في قائمة أكثر الروايات رواجاً سيكون محلها في النهاية السفلى للميزان لأنها لو لم تشارك العالم الحياتي الجماعي، لما كان من شأنها أن تصبح أكثر الكتب رواجاً (وهناك استثناءات قليلة جداً ولكنني في الوقت الحالي أعالج القاعدة العامة). وهذا لا يعني أن مثل هذه الكتب رديئة لأن الكتب (الرفاق الطيبون) و(ذهب مع الريح) و(ثورة قابيل) و(من

هـــنا إلى الأبدية) و(النصيحة والإذعان) و(سبق الإصرار)، على سبيل المثال، تتمتّع بدرجة من الفائدة الأدبية. ولكن على الرغم من أن كتّاب هذه الأعمال ربما كتبوا عن مظهر من مظاهر الوجود لم نألفه نحن، فإنهم مع ذلك يكتبون عن العالم الذي نعـــرفه. وهم وصفيون. كما أن جين أوستن وأنطوني ترولوب وأرنولد بنييت هم أيـــضاً من الكتّاب الوصفيين، إلا أن لهم أسلوبهم الفردي المؤدِّي إلى رؤية الأشياء والأحداث. ولو كان طول مقياسنا مسطرة تتألف من اثنتي عشرة بوصة (30سم)، فـــإن من شأنهم أن يلتفوا حول علامة البوصتين (5سم)أو البوصات الثلاث (7.5 سم). ومن شأن ديكنـــز أن يكون عند البوصة الرابعة (10سم)، إذ على الرغم من أنـــه لـــيس رجل أفكار، فإن عالمه يتمتّع بفردية عالية. ومن شأن همنغواي وغرين وفوكنـــر أن يكونوا فوق البوصة السادسة (15سم)- العوالم الحياتية ذات الدرجة العالية من الفردية.

وماذا بشأن بقية أجزاء المسطرة؟

ذلـــك أمر يثير سؤالاً مهماً إذ بينما تأخذ بالولوج إلى عالم الكتّاب العظام – مثال ذلك غوته ودستويفسكي وتولستوي وشو – فإننا نتحرّك مرة أخرى خارج نطـــاق العوالم الحياتية الفردية، وباتجاه ما هو أكثر عمومية. وبقدر ما يبدو الأمر غـــريباً، فـــإنهم أضحوا يكتبون عن العالم ذاته. وتعني قوة رؤيتهم واتساعها أنهم شـــرعوا يتحـــرّرون مـــن سجن العوالم الحياتية الفردية ويتّجهون نحو ما هو أكثر موضوعية. إنهم لا يزالون كتّاباً على درجة كبيرة من الفردية. ولكن على الرغم من ذلـــك، كـــان يبدو أنهم، وفي أوج عظمتهم، يريدون – ويقولون – الأمر ذاته – حـــيث امتلكوا إحساساً بالحياة كأمر ممتع إلى أبعد الحدود، وأكثر تعقيداً وفتنة مما اســـتطاع أي إنـــسان أن يدركـــه. فعلى سبيل المثال، هناك رمز في رؤية الإخوة كرامازوف لدستويفسكي، حول مرتكب الخطيئة وهو ملحد أيضاً. ولما قضى نحبه واكتـــشف أن هـــناك حياة بعد الموت، اعتراه الجنون. وبسبب عدم إيمانه قام الله بمعاقبـــته وذلك بأن حُكم عليه بالسير بليون ميل قبل الدخول إلى السماء. فيرفض رفضاً قاطعاً ويضطجع فوق الطريق ويبقى هناك على هذه الحال آلاف السنين حتى أُصـــيب أخـــيراً بالـــسأم فبدأ مسيرته. وأخيراً أكمل مسيرة البليون ميل وسمح له

بالدخـــول إلى السماء. وسرعان ما يصرح بأن جمال المكان يبلغ حدّاً يستحق معه السير مليون مرة أكثر من أجل الحصول على نظرة خاطفة.

إن روايات دستويفسكي تحفل بالمعاناة والشقاء - وحتى المازوكية. ومع هذا، فإن ما يكمن وراء ذلك كله هو رؤيته للحياة كشيء له معنى تام وتجد الأمر ذاته عـــند غوته وتولستوي وشعر جون كوبر بويز وديفيد ليندساي بالإضافة إلى عدد كبير من عظماء الفلاسفة والشعراء والصوفيين والقديسين - لذا فإنه ربما كان من الصواب القول إن اصطلاح (الرؤية الموضوعية الخالصة) هي ما يجب أن نطلقه على قمة المقياس.

في أي موضع نستطيع أن نضع غوته وتولستوي ودستويفسكي والبقية الباقية؟ ربمـــا عند البوصة السابعة أو الثامنة وليس أكثر. وهذا يؤدِّي إلى ملاحظة أن النقاد الـــذين يعتقدون أن الرواية وصلت نهايتها مخطئون خطأً واضحاً. إذ لا تزال هناك أربع أو خمس بوصات أمامنا (10 أو 12.5سم).

* * *

مـــا الذي يقيسه المقياس في الواقع؟ ما هو الشيء الذي يميِّز جين أوستن عن بلزاك وشارلز ديكنـــز عن تولستوي؟

ومـــرة أخـــرى نقول: الأفكار - بمعناها الأوسع. إن الكاتب الذي يسجِّل ببـــساطة ما يراه أمامه هو أكثر قليلاً من آلة التصوير. وهو خالٍ من الأفكار بقدر المستطاع. وهاكم هذا المثال.

تطلّ حجرة نومي على الشارع الرئيس في منطقتنا. وعلى الرغم من أن العصر كان جميلاً فإن العمارات القائمة على رصيف الشارع كانت داكنة متلألئة. والقلة مـــن الـــناس التي كانت تسير تبدو في عجالة لامعقولة. أولاً هناك عائلة كانت في طريقها إلى القيام بنـــزهة عصر يوم الأحد. صبيان صغيران يرتديان ملابس بثياب وسراويل قصيرة بالكاد تصل إلى ركبتيهما. كانا يبدوان غير سعيدين بثياب الأحد الفـــضلى. وكانت هناك فتاة صغيرة ذات عقدة وردية كبيرة وحذاء أسود جلدي كما هو واضح. وكانت والدهم من ورائهم وهي امرأة بدينة جداً ترتدي ثوباً من الحريـــر البني، ووالدهم وهو رجل صغير أنيق أعرفه بالبصيرة. كان يملك قبعة من

القش وعصا للمشي ورباط فراشة.

يمكن لمثل هذه الفقرة الاستمرار إلخ.. إلخ... وهذا يعطي الانطباع بالاسترسال لمجرد الاسترسال. إنها في الواقع مأخوذة من رواية كامو (الغريب) وتمّ حساب النتائج بعناية. إن بطله ميرسو يعيش وكذلك يعامل الحياة كما تبدو له. ويستغرق ذلك صفحتين لوصف كل شيء يقوم به في يوم من أيام الآحاد - قراءة صحيفة، يحدِّق في النافذة، يدخّن لفائف تبغ. وهذا جزء ضروري من حبكة الرواية، لأننا نجد في وقت لاحق - أثناء محاكمته لإطلاقه النار على أحد العرب - أن المحلفين لا يستطيعون أن يصدّقوا بأن رجلاً من الرجال بلغ به الضيق واللامبالاة حدّاً كبيراً وهو لم يكن مجرد قاتل متعمِّد فيحكم عليه بالموت. ولكنه من المفيد أن نضع في اعتبارنا أن معظمنا يحيا ذلك النمط من الحياة معظم الوقت. ويصبح هدف راية كامو واضحاً فجأة في الفقرة الأخيرة عندما يشعر بهدوء وسعادة طاغيين من بعد أن يكون قد فَقَدَ أعصابه مع أحد رجال الدين، ويتحدّث عن (لامبالاة الكون المعتدلة) ويقول إنه أدرك فجأة (كنت سعيداً من قبل وكنت سعيداً أيضاً) وهذا فهم غريب لرجل صرف توّاً جزءاً كبيراً من حياته في حالة سأم - وعلى الرغم من ذلك، إذا ما تذكّرنا مرتكب الإثم عند دستويفسكي ورؤيته الأولى للسماء، فإننا نبدأ بفهم ما الذي يتحدّث عنه. لقد بيّن كامو الاختلاف عمداً بين وجهة النظر القريبة والمملة للعالم الحياتي الجماعي مع الرؤية المأخوذة من فوق للإنسان الذي يواجه الموت. ومضمون ذلك هو أن الرؤية اليومية كاذبة - كاذبة لأنها ناقصة. وعند لحظة الموت يكون ميرسو قد (أكمل عقله الجزئي).

لقد انشغل عدد كبير من كتاب القرن العشرين الآخرين بهذه المشكلة. فهي تكمن على سبيل المثال تحت السطح في (باسينغتن الذي لا يطاق)، كما وأنها موضوع (الأرض اليباب لإليوت: أرى حشداً من الناس يدورون في حلقة).

كما وظلت تلك شغل همنغواي طيلة حياته. ويعالجها على سبيل المثال في قصة بعنوان (مكان نظيف حسن الإضاءة) التي تصف ببساطة نادلين في مقهى في وقت متأخر من الليل. وهناك رجل عجوز جالس وهو يشرب بينما يخبر أحد النادلين الآخر أن ذلك العجوز حاول مؤخراً الانتحار. ونجد النادل الأصغر سناً

مستلهفاً للعودة إلى البيت للقاء زوجته، بينما لم يكن للنادل الأكبر سناً رغبة في مغادرة المكان فهو يعاني من الأرق والإحساس التام باللامعنى. وليس في وسعه إلا أن يفهم فهماً جيداً السبب في محاولة الرجل العجوز الإقدام على الانتحار بالرغم من أنه يملك مالاً كثيراً. وعندما يطفئ النور يأخذ بالتفكير في إحساسه بالفراغ (إنه ليس الخوف أو الوجل... إنه ليس أمراً يعرفه أكثر مما ينبغي.. إنه لا شيء تماماً، وأن الرجل كان لا شيء أيضاً) ثم يبدأ بتلاوة صلاة الرب والترحيب بميري، وقد أحلَّ كلمة (لا شيء) محل (أبونا) و(ميري)..

إن ما يقوله همنغواي هنا هو أن النادل الشاب سيسرع إلى البيت لرؤية زوجته وهو مقتنع أن الحياة لها معنى وجديرة بالعيش، أما النادل الأكبر سناً، فهو يرى ذلك المعنى وقد أخذ يتسرّب بتقدم العمر. ويعلم أنه سوف يجلس يوماً ما أمام منضدة في إحدى المقاهي، إسوة بالرجل العجوز، وقد اعتراه السأم والخوف الغامض، ولكنه يعجز عن التفكير في القيام بأي شيء..

عالج دستويفسكي المشكلة ذاتها في رواية (الشياطين) حيث تمارس الشخصية المركزية نيكولاس ستافروجين دوماً أموراً غريبة شاذّة وعلى الرغم من ذلك، يبدو واضحاً أنه ليس مجنوناً. ونكتشف أن السبب هو شعوره بخلو الحياة خلواً تاماً من المعنى. لذا عندما يصافح أحداً، يبدو من المنطقي أن يصفعه على وجهه. وينتحر ستافروجين في النهاية لأنه يعترف بأنه يجد من المستحيل التفكير بعمل أي شيء في حياته. وعلى العكس من بطل كامو (ميرسو)، لا يرضى بأن يكون مخبولاً (أعجبت الرواية كامو فقام بمسرحتها).

وتعالج رواية سارتر المبكرة (الغثيان) موضوع رجل يعيش دائماً لحظات تبدو فيها الحياة له منافية للعقل وخالية من المعنى. وهو مؤرخ يقوم بكتابة ترجمة ذاتية عن شخصية تاريخية ولكنه يشعر في لحظات (الغثيان) هذه أنه يبتكر معنى للكتاب. إن أجسادنا وغرائزنا تمنح الحياة معنى كاذباً ويتعيّن علينا أن نؤمن بالمعنى كي نعيش غير أننا في بعض الأحيان نلمح الحقيقة ونعلم أن كل ذلك ليس إلا وهماً.

وهذا هو ما يسعنا أن نسمِّيه المستوى البدائي للتجربة - مباشر ومرتبك وغير مفهوم، وقد أحبَّ الفيلسوف هوايتهيد أن يسمِّي ذلك (البداهة

الحاضــرة)، وتــصف الكلمة (بداهة) ذلك أيضاً مثل أية كلمة أخرى.. ومن الواضح أن معظم الذين من شأنهم، أن يصبحوا كتّاباً في المستقبل سيكتبون عن عــالم البداهة هذا. إلا أنه من المفيد أن نضع نصب أعيننا أن البداهة (لا تبدو) إلا خالــية من المعنى لأنها قريبة جداً، وهذا القرب يسلبها في النهاية من المعنى، فإذا نظرت إلى أعظم لوحة في العالم وأنفك لا يبعد إلا نصف بوصة (حوالى 1) سمعنها، فإنها ستلوح لك خالية من المعنى.

إن معظــم التجارب اليومية تتمتّع بهذه الخاصية وكأن هناك آلة تصوير تقع علــى بعــد قريب جداً من الموضوع المراد تصويره. أو كأن هناك مكبّر للصوت موضــوعاً علــى مسافة قريبة جداً من الفم أثناء التكلم. والنتيجة أثر غير واضح. ومــشكلة الكاتــب هي أن ينسحب إلى الوراء، أن يحاول وضع آلة التصوير على مسافة تبلغ حداً يصبح في الإمكان رؤية الأشياء جميعها.

لم يكن قبل مائتي سنة من اليوم احتمال بظهور هذه المشكلة. فإذا أراد إنسان أن يكــتب رواية، فإنه ينظر حوله بحثاً عن قصة جيدة ويقوم بسردها. لقد كانت الــروايات في تلك الأيام سمكة شكسبيرية ثم جاءت بعد ذلك السمكة الرومانسية حــيث صــبَّ الكــتّاب عواطفهم ومشاكلهم. ثم حلّت الأسماك فوق الشاطئ ووجدت الأسماك نفسها عاجزة عن الرجوع إلى البحر. إن المشكلة الأولى للروائي الحديث هي مجرد العودة إلى البحر.

حاولت أو أوضح أن الخطوة الأولى هي محاولة لإيجاد صورة الذات. ويتعيّن علــى الكاتب أن يدرك أن ما يحاول القيام به هو إيجاد مرآة يستطيع بواسطتها أن يرى وجهه. والخطوة التالية أن يفهم أن هدف الأدب ليس تسجيل عالم البداهة بل العبور إلى ما ورائه، وتحقيق الانفصال عنه.

وإلى أيــة درجة من درجات الدقة يجب أن يتمّ ذلك؟ من المفروض أن لكل امــرئ جوابه الخاص على تلك المشكلة لأن لكل فرد مجموعة متباينة من المشاكل تجعله يشعر بالهدوء والصفاء الداخلي، لأنه يكون قد اكتشف موضوعه.

فبالنــسبة لهمــنغواي كــان موضوعه الحرب والشجاعة البشرية، وبالنسبة للورنس الجنس، وبالنسبة لأكزوبيري الجو، وبالنسبة لجويس فكرة الفنان الغريب،

وبالنسبة لدوصاد القسوة وتحدِّي القانون، وبالنسبة لفارنول الطريق المفتوح، وبالنسبة لغراهام غرين الكاثوليكية، وبالنسبة لـ اش. بي. لافكرافت الرعب ويبدو هذا منافياً للعقل ولكنه صحيح. إذاً إن التركيز على الرعب أنقذ لافكرافت من السأم الذي تتّصف به الحياة اليومية وتفاهة الرتابة اليومية. إن لكل كاتب رئيس رموزه الخاصة بالمعنى وهو يقارن هذه بكآبة أو فوضى عالم البداهة. إن رموز الكاتب هي بالأساس فكرته الخاصة بالحرية، وأن عمله يتعلق بالرحلة نحو الحرية. وهذه هي آلية الإبداع الأساسية.

سننظر عن كثب إلى الكيفية التي تعمل بها هذه الآلية في الفصل القادم. أما هنا، فإننا لا زلنا نهتمّ بمشكلة الكاتب الجوهرية: القرب والبداهة والواقع الذي يخنق كالوسادة المطروحة على وجهك.

"انقضى اليوم كما تنقضي الأيام تماماً. وقد أمضيته بأسلوب حياة البدائي والمنعزل. اشتغلت لساعة أو ساعتين وأنا أتمعّن في صفحات كتب عتيقة واجتاحتني آلام لمدة ساعتين من الزمان كما تجتاح الكهول. ولم يكن اليوم على وجه العموم يوم نشوة. كلا. ولم يكن حتى يوماً تضيئه السعادة والبهجة، بل كان مجرد يوم من تلك الأيام التي كانت من نصيبي منذ مدة طويلة وهي الأيام الطيبة نسبياً والدافئة والتي يمكن احتمالها كلها وقبولها لرجل متوسط العمر ساخط".

ذلك مطلع رواية (ستيبنولف) لهيرمان هسّه. بطله يعيش بمفرده ولديه ما يكفيه من المال لعمل ما يريد. لهذا فهو حر من الناحية النظرية بيد أنه ضجر. فالحياة تمرّ خالية من أي معنى وغالباً ما يميل إلى وضع حدّ لها. والمشكلة التي تثير باله هي محدودية الوعي الإنساني القريبة. وتوجد آلات تسجيل معينة ذات مفاتيح إلكترونية خاصة بحيث إذا ارتفع الصوت ارتفاعاً كبيراً تقوم بتخفيضه إلى النصف، ويبدو أن الوعي الإنساني يمتلك آلية مشابهة. ومهما كانت حياتنا سعيدة، ومهما كنا نملك لنكون له شاكرين، فإننا سرعان ما نهوي في الخميلة العقلية القديمة، تلك الحالة الفاترة التي هي شبه رضا وشبه سأم.

ولكن على الرغم من ذلك، وبعد مرور ساعتين وبينما ستيبنولف يشرب في أحد المطاعم كأساً من المشروب المفضل، تتلاشى تلك المحدودية "وتنتابني ضحكة

منعشة.. ارتفعت عالياً مثل فقاعة صابون تعكس العالم كله على نحو صغير فوق سطح قوس قزح ومن ثم تنفجر برفق. كان الذيل الذهبي متألقاً وتذكّرت الخلود وموزارت والنجوم".

إلا أن ما يصبح واضحاً جداً هو أن هسّه لم تكن لديه فكرة عن الحل لهذه المشكلة، حيث يدخل بطله إلى (مسرح سحري) ويتورّط في علاقة مع امرأتين (من النوع الذي لن يبدي أدنى اهتمام في الحياة العملية لعالم متوسط العمر) ويعيش مغامرة جنسية فنتازية وينطبق الشيء ذاته على معظم روايات هسّه ويميل إلى جعل أبطاله يهربون من مشاكلهم وينطلقون نحو الطريق الرئيس بحثاً عن الحياة بكل معناها. إن (ستيبنولف) ذات تأثير كبير بسبب تعبيرها الواضح عن المشكلة الأساسية وهي الطريقة التي يأتي فيها الإحساس بالحرية على نحو متوقع مما يعطينا لذّة في النظر إلى الحياة من فوق وندرك فجأة جميع المعاني الخفية.

ولكي نرى السبب الذي جعل من هسّه روائياً يفتقر إلى الإقناع، فإنه من الضروري عقد المقارنة فقط بينه وبين صديقه ومعاصره توماس مان.

لقد كان مان مهووساً، بالمشكلة الرئيسية ذاتها وهي الخواء الكئيب (للوعي الاعتيادي) واللحظات المفاجئة للقوة عندما يكشف المعنى عن نفسه. وتوضح قصته الأولى والتي كتبها وهو في العشرين من عمره، المشكلة بوضوح تام. والقصة بعنوان (خيبة الأمل). الروائي جالس في سانت مارك سكوير في البندقية عندما يتجاذب أطراف الحديث مع أحد السكان. ويسأل الرجل "هل تعلم ما هي خيبة الأمل؟ ليست إخفاقاً في مواضيع تافهة غير مهمة، بل خيبة الأمل الكبيرة والشاملة الكائنة في كل شيء وفي كل الحياة". ويخبرنا كيف احترق الدار عندما كان صبياً، وعلى الرغم من ذلك، هم يراقبونه وهو يحترق، كان يفكر، إذن هذا بيت يحترق؟ هل هذا كل شيء؟ ومنذ تلك اللحظة أصبحت الحياة سلسلة من خيبات الأمل. وقد تركت كل التجارب العظيمة في نفسه ذلك الشعور: هل هذا كل شيء؟ ويقول بأنه عندما رأى البحر لأول مرة أخذ يشعر بتوق شديد مفاجئ للحرية، لبحر بلا أفق.. وفي يوم ما، يأتي الموت، أو يتوقع أنه سيكون خيبة الأمل الكبيرة. "هل هذا كل شيء؟"

إنـــه يعبِّر بالطبع ومن جديد عن مشكلة "القريب والبعيد" حيث يمنحه البحر لمحـــة تدوم لحظة واحدة من سحر الأفق وفي الأغلب نجده وقد سقط في فخ خواء (القريب).

عـــالج مان المشكلة معالجة مفصلة في روايته الأولى (آل بودنبوك) التي تعتبر ســجلاً ضخماً لإحدى الأسر. وهي تهتمّ بنشوء وسقوط أسرة من التجار الألمان ســكنت في شمال البلاد، ويبدأ انهيار الأسرة عندما يولد لها الفنان الحساس هانو. وفي منتصف القرن التاسع عشر، كان عدداً كبيراً من الأطباء يحمل فكرة أن المرض يجعـــل الناس أكثر حساسية وأن (حركة الاضمحلال) برمتها ترتكز على الفكرة القائلة إن الفن والمرض وثيقا الصلة ببعضهما بعضاً. لقد استغور مان في كل أعماله فكـــرة أن الفن مرض وأن الغباء اسم آخر للصحة. ولكنه تأمل، على العكس من هـــسّه، في هـــذه الفكرة واستغور مضامينها. وفي رائعته (الجبل السحري) يتوجّه مهندس شاب لزيارة قريب له في إحدى المصحات بسويسرا، ويجد نفسه وقد ازداد افتـــتاناً بالعواطـــف والأفكار التي يؤمن بها. وعندما يقوم بإجراء فحص روتيني، يكتـــشف علـــى نحو نموذجي أنه مصاب بالسل، وعلى الرغم من ذلك، لا ييتئس لمرضـــه فهـــو ســـعيد في البقاء في ملكوت النشوة والموت والسأم الفاتن وتتوسّع عـــواطفه، ويتحوّل المهندس إلى ما يشبه الفنان، ويموت قريبه إلا أنه لا يزال يشعر بـــرغبته في الهرب. ولا تضطره أخيراً إلى إدراك عجزه عن البقاء هنا إلى الأبد إلا الحرب العالمية الأولى. يتعيّن عليه العودة إلى عالم الأفعال الحقيقي والصعب. إن هذا التلخيص المبتسر يفشل في إنصاف تعقيد الرواية الفعلي الهائل. إذ إن مان يستغور بفـــضول لا ينتهي كل مظهر من مظاهر المشكلة. وتعتبر (الجبل السحري) واحدة مـــن الروايات العظيمة في القرن العشرين لأن مان لا يخشى الأفكار. ويبدو هسّه محـــدوداً عند المقارنة معه. وعلى الرغم من ذلك، فإن الثيمات الأساسية عند مان وهـــسّه مـــتماثلة تقريباً. إن مان هو الروائي الأعظم، لأنه يفكّر في تلك الثيمات ويـــستغور مضامينها. وحتى في الأعمال الأقل نجاحاً – روايات جوزيف ودكتور فاوستس – نجد شعوراً هائلاً بالتنوع والقوة ينبع من حيوية الأفكار.

لا بد أن يصبح الآن ممكناً أمر معرفة السبب في أن جويس وهمنغواي فشلا في

التطور إلى نقطة أبعد وليس الأمر ببساطة أنهما مالا إلى التشاؤم، إذ ربما كان المتشائم يملك تطوراً مهماً إذا ما استغور مضامين تشاؤمه. لقد كان فشلهما يرجع إلى أنهما رفضا الأفكار وأصرّا على أن الرواية يجب أن تدور حول الواقع. وهذا خطأ لأن الطريقة التي ينظر بها الروائي للواقع هي فكرة من الأفكار وإذا ما تطور عمله، فإن الأفكار يتعيّن عليها أن تتطوّر أيضاً.

وقبل أن نسترسل أكثر من ذلك، لنكن على وضوح تام بما يراد بكلمة (الفكرة). تخيّل أنك أجريت تواً عملية جراحية صغرى وكنت تحت تأثير التخدير وبدأت تفتح عينيك لتجد نفسك في غرفة غريبة. إنك لن تستطيع تمييز أي شيء خلال الثواني القليلة الأولى. إنك أشبه بطفل ولد حديثاً. ثم تبدأ بالتمييز بأنك راقد في إحدى الغرف ولكن دون أن تملك أية فكرة عن المكان. تنظر فيما حولك وأنت لا تزال تحت تأثير المخدر، وتبدأ بالتعرف على النافذة والباب والمنضدة الجانبية. أنت لا زلت غير متأكد من الوقت في ذلك اليوم. ثم تتذكّر كل شيء، وتعلم فجأة أين أنت وما الذي حدث.

عندما فتحت عينيك لأول مرة لم تكن لديك أية (أفكار). مجرد أحاسيس. غير أنها لم تكن مرتبطة ببعضها بعضاً كخيط سبحة، بل كانت تدور في وعيك دوراناً متقطعاً وحالما تعرّفت على النافذة والباب، التحمت مجموعة من هذه الانطباعات لتصبح فكرة. وأخيراً، عندما تعرّفت على المكان وتذكّرت أين كنت، بدأ استيعابك للأفكار يؤدّي مهمته بصورة حرّة ثانية.

إن الفكرة هي الخيط الذي يربط خرزات السبحة مع بعضها بعضاً، وإذا لم يكن هناك وجود للخيط، فإن من شأنك أن تكون غبياً.

والآن تأمل ثانية الفقرة التي تصف لنا بطل كامو (ميرسو) وهو ينظر خارج النافذة. إنه أكثر وعياً ببضع درجات فقط من الرجل الذي يستيقظ بعد إجراء عملية جراحية؛ وهو وعي قليل جداً بالعالم الخارجي. ويعلق بطل سارتر في (الغثيان) على صاحب المقهى: "عندما تفرغ مقهاه، فإن رأسه يفرغ أيضاً". وهنا يعلق ثانية على نمط غبي من أنماط الوعي الاعتيادي. وينهار في حالات (الغثيان) وعيه إلى هذه الحالة بحيث تصبح الأشياء خاوية من المعنى تماماً كما هي الحالة عند

المريض الذي يستيقظ بعد عملية جراحية.

ويبدأ الروائي بهذا النمط من الوعي القليل جداً.. وتتمثّل مشكلته في اجتيازه والانتقال إلى الوعي العالي:

"انتصبت بجلاء فتاة فوق أحد التلال القريبة من المسيسيبي حيث أقام شيبواس مخيمه قبل جيلين، ومن ورائها تلوح زرقة المساء الشمالية. لم تشاهد هندياً الآن، بل طواحين الدقيق والنوافذ المتألقة لناطحات السحاب في مينابولس وسانت بول. كما أنها لم تفكّر في الهنديات الأميركيات أو أجور النقل أو تجار الفراء الأميركيين الذين كانت تظلّلها ظلالهم. كانت تتأمل حلوى (الغدج) الممزوجة بالجوز، ومسرحيات بريو - والأسباب التي تجعل الكواحل تصطدم ببعضها بعضاً، وحقيقة أن مدرِّس الكيمياء حدّق في تسريحة شعرها الجديدة التي أخفت أذنيها. وهنا داعب نسيم عَبَرَ آلاف الأميال من حقول القمح، تنورتها المصنوعة من التفتا على نحو بالغ الرشاقة يمتلئ بالجمال والحيوية بحيث إن قلب مراقب عابر فوق الطريق السفلى ضاق من شدّة الكآبة لحريتها المعلقة".

ليس هذا نثراً عظيماً، غير أن له صفة الشعر - ولا غرابة في أن الكتاب الشعري تشكّل الفقرة أعلاه بدايته - (الشارع الرئيس) لسنكلير لويس - أصبح أكثر الكتب الرائحة مباشرة، وأطلق مؤلفه نحو عالم الشهرة.

وحدث الأمر ذاته مع جي. بي. بريستلي بعد نشر رواية تبدأ بـ: "يقع في تلك المنطقة البعيدة إلى الأسفل العمود الفقري لهضاب إنكلترا المعروفة باسم سلسلة بنين. ويمكن مشاهدة امتدادها الأسود كله أولاً من بيك نحو كروس فيل، ثم تتوارى تلول دار بيشاير وهضاب كمبرلاند، مع هبوطك: في مكان ما يقترب من وسط السلسة حيث تشقّ الأراضي السبخة طريقها بين معامل المنسوجات الصوفية في يوركشاير ومعامل المنسوجات القطنية في لانكشاير. وتهبّ ريح صرصر فوق مساحات شاسعة من الأراضي المزروعة بنباتات الخلنج والمستنقعات والصخور السوداء. كما لا تزال طيور الكروان في ذلك الفضاء الخالي كما كانت قبل مجيء الرومان. ويوجد تألق من الماء هنا وهناك، أصبح يطلق عليه الآن اسم خزانات، وكان هذا يأتي من برك الأراضي السبخة وفي ميسورك أن تتجوّل في

الــصيف في هــذا المكان طيلة النهار ولا تلتقي بإنسان. أما في الشتاء فقد تضيع اتجاهك في غضون ساعة من الزمان وتموت بفعل التعرض للعوامل الجوية وربما على بعــد لا يــزيد عن عشرة أميال من المكان الذي تنتهي فيه خطوط ترام برادفورد، وتبدأ خطوط ترام بارنلي".

وهكذا يندفع بريستلي في هبوطه وكأنه آلة تصوير عملاقة حيث يقترب أكثر فأكثر.

"لا تلــوح المدن في أول وهلة إلا وكأنها حافة أشد حلكة للأراضي السبخة المــرتفعة.. بل نتوءات صخرية آسرة وعديدة. ولكن مع اقترابك منها، يصبح في ميسورك مشاهدة حشود من المداخن الطويلة وصفوف عديدة من المنازل الصغيرة مشيّدة فوق حجارة أصبحت سوداء. وهناك إلى الأسفل يوجد آلاف وآلاف من الــرجال والنساء من ذوي القامات القصيرة والممتلئة وقد كظموا غيظهم وكانت لهــم شــفاه علــوية قصيرة وذقون طويلة ويستخدمون أصوات صحيحة جهورة وأصوات علّة. وتبدو عليهم سيماء العدوانية دوماً.

وأخــيراً نهــبط إلى برادرز فورد والجمهور يخرج من مشاهدة مباراة في كرة القــدم في عــصر يوم من أيام السبت. وأخيراً نصل إلى بطل (الأصدقاء الطيبون) واسمه ج. جيس أوكرويد.

وقــد يعلق ناقد من نقاد الأدب تعليقاً ساخراً بأن هذا هو الأسلوب الأمثل. فهــو يهدِّئ من القارئ مثل قول إحدى الأمهات: والآن يا أولادي، اهجعوا إلى مــضاجعكم وسأروي لكم إحدى القصص.. إلا أن الأمر المهم جداً هو أن ذلك يــؤدِّي وظيفة أساسية من وظائف الرواية: إحداث وعي متّسع الزاوية لم يكن في وسع أي من كارول ميلفورد أو جيس أوكرويد أن يرى نفسه كما رآها سينكلر لــويس وجــي. بي. بريستلي. إن الروائي يحقّق امتيازه باعتباره يملك نظرة مبدعة للأمور. كما أنه يزوِّد وعي القارئ بما يشبه التمتع بعطلة بعيداً عن حياته.

وبعــد أن تحدّثــنا عن الكتابين، لا بد لنا من الاعتراف فوراً بأن (الشارع الرئيس) و(الأصدقاء الطيبون) تدوران حول العالم الحياتي الجماعي. حيث سرعان مــا يتمّ اشتراك القارئ في الأحداث الاعتيادية تماماً، وهي الأحداث التي في وسعه

مشاهدتها في أية تمثيلية اجتماعية تعرض من على شاشة التلفزيون. إن الروايتين عظيمتان ولكنك إذا أردت أن تقرأ في أية واحدة منهما بجلسة واحدة، فإن من شأنهما أن تتركاك مكتئباً بشعور سوء الهضم الأخلاقي.

ومن الجائز أن روايات (الجبل السحري) لمان و(رجل بلا مؤهلات) لموسيل و(السائرون نياماً) لبروك، أصعب من حيث القراءة - وقد يكون مستحيلاً قراءة أكثر من بضعة فصول في كل جلسة - إلا أنها تتركك متنبهاً وكأنك فرغت من تسلق الصخور. وهي تسعى إلى إحداث نظرة من فوق لا تقتصر على الحياة اليومية وحسب، بل على الوجود البشري برمته.

وقد يظهر اعتراض يقول إنه ما من رواية يمكن كتابتها كتابة كاملة من نظرة علوية. إن بريستلي قد بدأ من فوق البينين ولكن لا بد له من أن يهبط بآلة تصويره نحو الفرد بين جمهور كرة القدم. ولم يكن في استطاعته أن يقص علينا قصة جيس أوكرويد - وهي قصة تركه البيت وانضمامه إلى إحدى الفرق الموسيقية - لو ظلت آلة التصوير فوق الجبال.

بيد أن هناك روايات تجمع بين الرؤيتين، القريبة والبعيدة، ويطلق عليها فورستر (الروايات النبوئية) ويطرح أمثلة لذلك (آدم بيد) لجورج ليوت و(الإخوة كارامازوف) لدستويفسكي و(موبي ديك) لميلفيل. ويقصد فورستر بعبارة (نبوئي) أن الرؤية تحاول نقل هذه الفكرة الأوسع للوجود البشري (ويبدو أنه لم يفطن أبداً، وفق المعنى إلى أن كل الروايات تنبؤية) أن قائمته كانت صغيرة. ولكن بعد ستة أعوام من نشر (أوجه الرواية) في العام 1937، ظهرت رواية نبوئية تفوقت بفعل شمولية رؤيتها لا غير، على كل ما ذكره فورستر، وهي رواية (قصة حب غلاستونبري) لجون كوبر بويز.

كان بويز صوفياً، وأول ما نلاحظه في الكتاب هو أنه ظهر عند بلوغه الستين من العمر. ولم يكن في الإمكان قيام شاب بتحقيق مثل هذه الرؤية، إذ يميل الشباب إلى السقوط في فخ المباشرة. لقد طور بويز في غضون العقود الستة من حياته والتي قضى معظمها يحاضر في أميركا، شعوراً متزايداً باتحاد الإنسان والطبيعة. ولم يكن مندهشاً إلى أدنى حدّ بالاكتشاف الذي حقّقه باكستر من أن

في وسع النباتات قراءة ما يدور في أذهاننا على ما يبدو. إذ نجد لدى بويز أن للأشجار والعشب وحتى الصخور وعياً غريباً وخافتاً. والجنس البشري هو وحده المعزول عن هذا الوعي الشامل بفعل مدركات حسية ضيقة وقوية على الرغم من أن بويز يتكهّن بأن هذا الأمر لن يدوم وأنه سرعان ما سيكون هناك (تحول يشبه الكارثة في نفسانية البشر ذاتها) والتي ستؤدِّي إلى جعل بعض البشر ينتابهم الإحساس بهذا الاتحاد مع (الكائنات دون البشرية في الطبيعة). يملأ بويز نسيجه الهائل - إذ يبلغ حجم الكتاب ألفاً ومائتي صفحة تقريباً - بيانوراما شكسبيرية تقريباً عن البشرية. ومهما بلغت درجة استغراقنا بالكائنات البشرية هذه، فإننا نظل واعين بالطبيعة الهائلة المخيّمة فوقها.

"ثمة سديم أزرق اللون يغلّف كل شيء. وقد بلغت به الكثافة والقوة حداً يجعل الزرقة في السماء قد هبطت على الأرض تاركة في الفضاء الأعلى تجويفاً رصاصياً باهتاً. لقد غزا هذا السديم كل شيء. وزحف خلال فجوات موجودة في الوشيع. وطفا فوق أسوار قديمة متداعية. كما تسلّلت في المخازن المكشوفة للألواح الخشبية والتبن. وعلى الرغم من لونها الأزرق، انبعثت منها انبعاثاً قوياً رائحة طين بني وبرتقال أصفر. ويبدو أن هذا الضباب الأزرق المعبق برائحة عصير التفاح والترع يملك قوة تنويم غريبة.. ويبدو النوم منبعثاً من هذه المنطقة كمخدر رقيق نفاذ يتمتّع بقوة محدّدة على الإشفاء...

"وعندما يضطجع جون وميري كرو فوق جذور إحدى أشجار الدردار وهما يمارسان الحب، فإن الشجرة تعي وعياً حاداً وجودهما ولكن عندما يوجهان الصلاة لله من أجل السعادة، تضيع تلك الصلاة في الجانب الشرير من القوة ذات الوجه اليانوسي[1] وتحكم عليها بالعذاب".

قد تبدو مستحيلة فكرة كتابة إحدى الروايات حول العواطف الإنسانية ضمن هذا الإطار الشامل للطبيعة، ولكنها تحدث بنجاح. وفضلاً عن رواية (الحرب والسلام)، فإن رواية (قصة حب غلاستونبري) تعتبر واحدة من أقل

(1) يانوس في الأساطير الرومانية إله له وجهان يمثّلان الخير والشر.

الروايات التي تدور أحداثها في أماكن مقفلة. إذ يبدو أن روائح الريف تنتشر فيها. ومـــن ناحية البناء، لا بد من الاعتراف بأنها بعيدة عن الكمال، ولا بد أن يكون السبب واضحاً إذ إن موضوعها هو الارتباط والاختلاف بين الجنس البشري وقوى الكـــون التي تحيط به. لهذا فهي تتمتّع ببداية أو نهاية منطقية. إن بويز يمنحها بداية روائية نموذجية - قراءة وصية - ولكن عند الانتقال من شخصية إلى أخرى يصبح مـــن الجلّـــي خلوّها من الذروة الطبيعية. فإذا قلنا (وهكذا عاشوا حياة سعيدة إلى الأبـــد)، فإن من شأن ذلك أن يضيق من البؤرة لترتكز على أشخاص معينين وهو عكس ما يرمي إليه بويز لذا نجده يحتال على الأمر بأن ينهي الرواية بكارثة طبيعية - فيـــضان - إلا أنـــه يخفق في تحقيق الغرض. إذ إننا نعلم أن هناك أموراً حدثت خلال الكتاب - مثل رؤية سام للكأس المقدسة، وعلاج جيرد الذي يشبه المعجزة لامـــرأة كانت تعاني من مرض السرطان - وهي أهم بكثير من هذه الذروة الآلية. (يواجه بويز المشكلة ذاتها في جميع رواياته الرئيسة: Weymouth Sands, Maiden Castle, Wolf Solent ولم تعبِّر عن حل مقنع، ولكن التقنية الاعتيادية لرواية من الـــروايات لم تـــبدُ أقل شأناً من أي شيء آخر في (قصة حب غلاستونبري). إن الاستغراق في تدفقها الهادئ يشبه الانجراف في نهر هادئ فسيح حيث لم يعد للزمن أهمـــية. ومـــن المحتمل أن يصرف نصف ساعة متريثاً حول بعض التفاصيل الدقيقة لأغصان ميتة أو طحالب فوق جذع شجرة معمّرة. لقد عدت بين وقت وآخر إلى بداية فصل من الفصول لمجرد المتعة التي تشبه القيام بجولة أثيرة. لقد تمكّن بويز أكثر من أي روائي آخر من اتقان أسرار إحداث الوعي المتسع الزاوية.

وهـــذا أمر يساعدني على تقديم ملخص ليس لهذا الفصل وحسب، بل لمجمل أطروحة الكتاب هذا.

إن الوعـــي الإنساني يتمتّع بمحدودية غريبة موروثة، من السهل جداً تنويمها مغناطيسياً.

لـــو أمسكت بدجاجة وضغطت رأسها برفق فوق الأرض ثم تناولت قطعة من الطباشير ورسمت خطاً مستقيماً من المنقار، عبر الأرض، فإنك ستكتشف أن الدجاجة ستظل في موضعها ذلك، وعيناها مثبتتان على الطباشير. إنها نائمة نوماً هادئاً.

ولكـــن لماذا؟ ما الذي حدث؟ لا أحد يعرف على وجه الدقة. وكل ما هو أكيد أن وعينا يملك حرية محدودة من الاختيار وهي تشبه قدرة قائد السيارة على إدارة عجلـــة القيادة. فكلما كنا أكثر استرخاء ويقظة، كلما أصبحنا نملك حرية أكـــبر. وإذا مـــا أرهقت نفسك في العمل، وقمت بالتركيز على هدف ما وأنت متوتـــر من شدّة الإعياء، فإنك تكون قريباً من حالة النوم المغناطيسي. ومن شأن بضع حركات رشيقة يؤدِّيها المنوم المغناطيسي أن تدفع بك إلى حالة الغيبوبة. وقد تعرقل العمل وتحدق في الجدار وتمر بحالة استغراق في حلم جامد من أحلام اليقظة.

الوعـــي يـــنقفل. وكأن عجلة القيادة انقفلت فجأة في السيارة بحيث يتعذّر عملـــها ثانـــية. إن كل الذين يمارسون التنويم المغناطيسي يحقّقون تأثيرهم وذلك بواسطة استخدام خاصية الوعي هذه. فهم يشجّعون الشخص على التحديق بثبات في المـــادة أو يعمدوا على وضع يديه فوق ركبتيه ويركّز تركيزاً تاماً على ما تحدثه الملابس من شعور على رؤوس أصابعه. وعندما يتمّ حصر الوعي إلى هذه الدرجة، تسهل عملية إقفاله.

ولكـــن الحالة المقفلة لا تقتصر على لحظات من التنويم المغناطيسي الفعلي بل إنها تحدث في كل الأوقات بنسبة 99% من كل يوم وهي من الشيوع بحيث تغيب عـــنا. وإذا مـــا شـــاهدناها حقاً، فإن ذلك يكون مجرد ومضة سريعة سرعان ما ننساها..

مـــن المحـــتمل أن تترك دارك متجهاً إلى المكتب ذات صباح مشرق من أيام الـــربيع. الهـــواء مـــنعش جداً حتى إنه يذكّرك بأوقات أخرى وأماكن أخرى – عطـــلات فصل الصيف ورحلات أيام الطفولة. ولبضع ثوان، أو حتى لبضع دقائق ينطلق وعيك حراً، وهناك شعور بالخفة والنشوة وأنت تعي أن في وسعك استعادة ذكرى أيام الطفولة والأماكن التي قمت بزيارتها والفتيات اللاتي كان في وسعك أن تتـــزوّج منهنّ.. ومن شأن أي من هذه التجارب الفكرية، أن تتساوى في متعتها واسترخائها مع أي كتاب.

ثم تـــستقل حافلة أو قطاراً وتفتح صحيفتك ويتبخّر الشعور بالحرية إذ تنقفل عجلة القيادة دون أن نلاحظ ذلك. إنك تتذكّر مجرد السير، باعتباره فاصلاً ممتعاً،

لأن الغريب هو أننا لا نسلم جدلاً بحريتنا، ولا نشعر بأن عقولنا هي سيارات - أو حتى طائرات عمودية - حريٌّ بها أن تتمكّن من السفر بحرية في أي اتجاه.. إننا نسلم جدلاً بأنها قطارات تسير فوق خطوط السكة الحديد وأن في وسعها السير إلى الأمام فقط.

إن في استطاعة كل فكرة من أفكار الضرورة أن تدمِّر شعورنا بالحرية. فلنقل إنك تعلق قائلاً وأنت على وشك التوجه إلى عملك: "حسن. شكراً لك يا إلهي، فإنك حر هذا المساء وفي وسعي أن أفرغ من قراءة ذلك الكتاب وسماع بعض الموسيقى.." وهنا تجيب زوجتك قائلة: "كلا. ألا تتذكّر أننا قطعنا وعداً بالذهاب إلى آل غرين لتناول الطعام؟" "لقد اعتقدت أن ذلك سيكون يوم غد". "كلا. يتعيّن عليك حضور اجتماع مجلس الآباء في المدرسة يوم غد". ويتوارى فجأة أي إحساس بالحرية. حيث يبدو أن الضرورات المملّة تسدّ أفقك وتشعر بأنك في فخ، لأن حدوث مثل هذه المشاعر في منتصف الليلة، عندما تكون قواك الحيوية متدهورة، يصبح في استطاعتك رؤية الحياة كلها كسلسلة لا تنتهي من الضرورات الكئيبة التي تبقينا في الفخ من الميلاد إلى الممات..

عندما أكون في مثل هذه الحالة العقلية المنقفلة والثابتة، فذلك يشبه وقوع جزء من عقلي تحت التخدير. إن عيني مثبتتان كالدجاجة على كل شيء أقوم به كما أنني أمارس نشاطات مختلفة ممارسة آلية تماماً. ولكن بما أنني مستعد للسير سيراً آلياً خلال الساعات القليلة القادمة، لنفرض أن أزمة مفاجئة قد تظهر - ولنقل إنني أرتاب في أنني تركت وثيقة مهمة جداً في مكان هاتف عمومي، وقد لا أحتاج إلا إلى وثائق قليلة كي أدرك أنها لم تضيع على أية حال. ولكن عندما يحدث الأمر، فإنني أمر بشعور جارف من الارتياح - وينفتح وعيي فجأة، ويصبح كل شيء أكثر واقعية وحين أمارس أعمالي الروتينية، أفكر كم أنا محظوظ لأنني أستطيع القيام بتنفيذها بدلاً من التسكع في المدينة.

إن للأزمات دائماً هذا التأثير الذي يجعلنا ندرك بوعي آفاق الحرية الواسعة. فهناك حادثة لتولستوي في (الحرب والسلام) عندما يقف بيير أمام فرقة الإعدام، ويدرك فجأة مدى حريتنا فعلاً. وقد مرَّ دستويفسكي فعلاً في هذه التجربة -

حكم عليه بالإعدام لنشاطه الثوري - ويقوم بسرد وصف لذلك على لسان الأمير ميشكين في (الأهبل). كما يدرك القسيس المخمور عند غراهام غرين في (القوة والمجد) فجأة وهو يقف أمام فرقة الإعدام بأنه كان من السهل جداً أن يغدو قديساً. إن الحقيقة البسيطة والعادية هي أن الوعي الإنساني حر، وهو حر أكثر مما ندرك بألف مرة. ولكن بسبب كون لحظات الحرية قصيرة جداً، فإننا نقبل بالحالة الضيقة (المنقفلة) كعرف من الأعراف ونقبل بومضات الحرية كنوع من الوهم العجيب.

إن هذه النزعة للانقفال موروثة في كافة أنواع الوعي، كما نستطيع ملاحظة ذلك من خلال الدجاجة. بيد أن الإنسان اكتشف وفي مرحلة متأخرة نسبياً من تطوره، الحيل المتباينة (لإعادة فتحه). ففي فترة زمنية تمتد إلى 900 ق.م. نعلم أن مغنياً أعمى اسمه هوميروس طاف بلاد الإغريق وهو ينشد قصائده الملحمية - وربما كان ذلك مصحوباً بالعزف على القيثارة - ونلاحظ نجاحه الهائل من خلال حقيقة بسيطة مفادها أن تلك الشعوب الهمجية القليلة التعلم حافظت على القصص العظيمة التي يقص فيها سقوط طروادة ومغامرات أوديسيوس (وكلاهما كما يظهر جزء من مؤلف طويل جداً) وذلك بالكلمات ذاتها التي أنشدها. ولا شك في أن صيادي العصر الحجري الحديث الذين كانوا يجلسون حول المخيم هم الذين قاموا بهذا الاكتشاف الذي تستطيع بواسطته قصة من القصص تحقيق (الشعور بالحرية).

لقد تطلب الأمر أكثر من ألفين وخمسمائة عام بعد الألياذة لتطوير سرد المغامرات على شكل رواية. حيث حلّق الخيال الإنساني تحليقاً عالياً، وكانت واحدة من أغرب الطفرات الارتقائية في تاريخ الجنس البشري. ثم وقعت الرواية على نحو غير معقول ضحية لقصور الوعي ذاته الذي جاءت لمعالجته. إذ قام الروائي بضغط أنفه بقوة على الواقع. هكذا شخصت عيناه كالدجاجة، وتبخّر إحساسه بالحرية، ووقع في شرك حركة السرد الأمامية والآلية. إذ سار لوسيان دورو بمبر وإيما بوفاري وآنا كارينينا والأخت بنيز سيراً وئيداً مكتئباً نحو الموت، كشخص مدان يسير نحو المشنقة. ولم يكن يتمتّع بمنزلة إدراك عبثية ما كان يقوم

به سوى تولستوي. إذ تدرك آنا كارينينا وهي تقذف نفسها تحت عجلات القطار بأن ذلك العمل طائش، فهي لا تريد أن تموت ولكن فات الأوان كما فات الأوان بالنسبة لتولستوي الذي وصل نهاية روايته الخاصة بالمأساة التي تنجم عن ارتكاب الزنا، ولم يكن الروائيون الأقل ذكاء يدركون العبث إدراكاً واعياً. فقد أظهر زولا محدوديته بواسطة توضيح أن رواياته كانت ترتكز على اكتشاف علمي مفاده أن السلوك البشري تقرِّره أساساً الوراثة، ولهذا فإن الإرادة الحرّة ما هي إلا وهم..

ولما لم يحدث أن امتدّت هذه المشكلة في فجر الوعي، فقد ظلت تمثّل صراعاً في جوهر الرواية. لقد كان الغرض من الرواية أن تكون استغواراً لقوانين الحرية والتحرر من محدوديتنا الاعتيادية. إننا نعلم أنه في الوسع إجراء مثل هذا البحث على أفضل ما يكون طبقاً لمنطق صارم. والمشكلة هي أنه إذا سقطت في حالة من حالات التنويم المغناطيسي - الوعي ذي البعدين - فإن وعيك سيقودك حتماً إلى نتيجة مفادها أن الموت هو نهاية كل شيء، وأن الحرية وهم من الأوهام. وهذا هو السبب في أن على الرواية أن تسعى إلى فهم أن هدفها وشرطها المسبق هو تحقيق الوعي بأبعاده الثلاثة. وإذا ما تمّ هذا، فإنها تستطيع على الأقل أن تنقذ الروائي من أن يصبح ضحية لمنطق خاطئ وينتهي به الأمر إلى واحدة من مائة حالة مختلفة من حالات الطرق المسدودة - طريق فلوبير المسدود وطري همنغواي المسدود وطريق جويس المسدود وطريق سارتر المسدود.

وفي وسعنا أن نعبِّر عن هذه النظرة ببساطة أكثر بقولنا إن الرواية تميل إلى رؤية نفسها وقد وقعت في فخ البداهة مثل ذبابة فوق ورق الذباب اللاصق، لا تستطيع تخليص نفسها من مجرد وصف الأحداث الجارية. إن معظم الروايات العالمية - الروايات (العظيمة) بالإضافة إلى الروايات العادية نسبياً - ما هي إلا أكثر قليلاً من سلسلة من اللقطات مأخوذة بعدسات ضيقة الزاوية.

إن مهمة الروائي مهمة روحية، وهي أن يحرِّر نفسه من هذه المحدودية وتحقيق رؤية (متسعة الزاوية)، ونقل ذلك إلى القارئ.

الفصل التاسع

التكنيك والبناء

منذ اللحظة التي يخرج فيها الطفل من رحم أمه، يبدأ بالشعور ببرودة الجو وقسوة الواقع المادي. إن كافة المخلوقات الحية تشعر بالدفء والراحة باعتبارهما من حقوق الولادة. ولكنها بدلاً من ذلك تجد نفسها في عالم يعذّبها غالباً عذاباً يصعب احتماله وتقبل معظم الحيوانات بهذه الحالة بإذعان. ولا يسأل إلا الإنسان وبسخط عن جريرته ليستحق ذلك. وأشد الناس تمرداً بين الأنواع هم الفلاسفة والفنانون، حيث يقول شو وهو يتحدث عن بؤس الفقراء: "إن هذه الأمور لا يصعب احتمالها إلا على الشاعر وهو يتمتّع برؤيته حول الكيفية التي يمكن أن تكون عليها الحياة. ولو أننا كنا جنساً من الشعراء فإن من شأننا أن نضع خاتمة لها قبل نهاية هذا القرن البائس".

ويتحدّث عمر الخيام حديثاً مشابهاً عن تفتيت العالم وإعادة بنائه من جديد بناءً (أشد قرباً من رغبات القلب) - وهو ما ينظر إليه كتعبير واضح وملائم عن الهدف الأساس في الرواية.

ولا يوجد عدد كبير من الروائيين الذين يهتمّون بإعادة بنائه فعلاً - ما لم نقم باستثناء أعمال معينة ذات هدف اجتماعي مثل (كاليب وليمز) لوليم غودون[1]

(1) وليم غودون (1756 - 1836).
فيلسوف وروائي ولد في أنكليا في إنكلترا كتب في المواضيع الصحفية والتاريخية بالإضافة إلى بعض المآسي. بيد أن شهرته ترتكز على عمل فلسفي واحد ورواية واحدة. العمل الفلسفي بعنوان (استقصاء في العدالة السياسية، 1796) حيث أخذ ينتقل من فكر غالفن الذي تأصل فيه على ما يبدو إلى الإيمان بقوة العقل وعقيدة الاستنارة. كما طوّر نظرية لوك الخاصة بالمعرفة وقال إن من شأن العقل أن يهدي الإنسان إلى صنع القرار السياسي الصائب إذا ما أحسن نزع السلاح النووي.أما روايته فهي (كاليب وليمز أو الأمور على حالها، 1794) وهي رواية دعائية آسرة تدور حول الفرد والنتائج الاجتماعية المترتبة على الجريمة (المترجم).

و(النظر إلى الخلف) لإدوارد بيلامي و(Walden Two) لـ بي. اف. سكنر. غير أن لكل روائي جاد شعوره الخاص بما هو مهم وتام المعنى. كما وأنه يقارن هذا الأمر بالأمور التي يعتبرها سخيفة وغير مهمة. وهناك مثال رائع لهذا التكنيك في رواية (Prater Violet) لكريستوفر إيشروود حيث يصف لنا كيف قامت إحدى شركات الأفلام بتشغيله لقاء أجر لكتابة سيناريو كوميديا موسيقية ويعمل مع المخرج العظيم بيرغمان الذي اضطره النازيون إلى مغادرة ألمانيا. إن حبكة الكوميديا سخيفة وتافهة تماماً، ويجهد الاثنان في ابتذالها الهائل. وفي الوقت ذاته ينتقل بيرغمان إلى بيته في ألمانيا متأملاً في ظهور النازية. وتستحوذ عليه محاكمة الرايخشتاغ المثيرة:

قام بيرغمان بتمثيل الدراما كلها. ومثل جميع الشخصيات. فقد أدّى دور دكتور بينكر رئيس المحكمة النكد المرتبك، ودور فان دي لوبي (المتهم) - المغفل والفاتر الشعور - صاحب الرأس المغمور.

وهو أيضاً يؤدِّي دور توركلر الجاد والمتضايق باستمرار، وهو العسكري غورنغ المتميّز وغوبلز الداهية المخادع الذي يشبه السحلية وهو أيضاً بوبون العنيف، وتانيف المتبلد الحس. كما أنه وبجميع الوسائل ديمتروف بلحمه (القائد الشيوعي المتّهم بالتحريض على الجريمة).

ويمثّل بيرغمان مشهد المحاكمة بين غورنغ وديمتروف. ومن الواضح أن هذا هو الشيء الذي يتعيّن صنع فيلم له. ثم يقوم بإحداث استجواب دقيق لفان ديرلوبي شبه المعتوه.

"إنه يقف أمام الذين يتّهمونه وكتفاه الضخمان محدودبان وذراعاه متهدّلان وذقنه غارق في صدره. لا يكاد يبدو إنساناً. حيوان معذّب ومضطرب وبائس. ويحاول الرئيس أن يجعله ينظر إلى الأعلى، بيد أنه لا يحرِّك ساكناً. المترجم يحاول ذلك، والدكتور سوفير يحاول ذلك، ولكن دون نتيجة، ثم يصرخ على حين غرّة هيلدورف بصوت قوي يشبه صوت مدرِّب الحيوانات. ارفع رأسك أيها الرجل! أسرع!

"ويرتفع الرأس ارتفاعاً آلياً حالاً كأنه يطيع ذكرى عميقة دفينة. وتطوف

العينان الغائمتان في أرجاء قاعة المحكمة. هل تفتّشان عن شخص ما؟ ويبدو أن ضوءاً باهتاً من المعرفة أخذ يتألق فيهما للحظة. ويشرع فان ديرلوبي بالضحك إثر ذلك. كان ذلك فظيعاً ووضيعاً ومرعباً حقاً. ويهتزّ الجسد الثقيل ويترنّح بفعل ضحكة مكتومة وكأنه يهتزّ بفعل احتضار الموت. ويضحك فان ديرلوبي ضحكاً صامتاً أعمى. فمه مفتوح يسيل منه اللعاب كأحد المعتوهين وتزول النوبة فجأة، ويسقط الرأس ثانية. ويقف الجسد الغريب المظهر ساكناً يحرس سرّه ولا يمكن الاقتراب منه وكأنه ميت".

ثم يعود إيشروود بعد ذلك ودون انتقال إلى (Prater Violet) الموسيقية.

"كنا نعمل في المسلسل الذي يفقد فيه رودلف مملكته بورودانيا المستقبلية بفعل ثورة تحدث في القصر، حيث يطيح العم الشرير بابيه ويغتصب العرش، ويعود رودلف إلى فيينا منفياً لا يملك فلساً واحداً. إنه الآن في الواقع الطالب الفقير الذي تظاهر به في بدء القصة. إلا أن طوني ترفض تصديق ذلك بالطبع فقد انخدعت مرة واحدة تواً، إذ أحبّته ومنحته ثقتها، ولكنه تركها ومضى (على غير إرادته طبعاً وبسبب واحد هو أن مستشاره المخلص الكونت روزانوف يذكره والدمع في مآقيه بواجبه تجاه البوردانيين) وهكذا يتضرّع رودلف عبثاً. غير أن طوني تصرفت كنصاب".

ولا يمكن للمقارنة أن تكون أشد تأثيراً من ذلك. إذ قام إيشروود بلا قدح أو هجاء أو هزء واضح بتقليص (Prater Violet) إلى أبعادها الحقيقية وهو أمر تافه يبعث على الضجر تماماً ويمثّل نموذجاً من نماذج الهدر الواضح عند ثورستين فابلان.

ولكن ربما كانت كلمة (حقيقية) صفة غير صحيحة نستعملها ضمن هذا السياق إذ نجد بادئ ذي بدء أن إيشروود زعم كمعظم اليساريين في الثلاثينات أن النازيين أنفسهم قاموا بحرق الرايخشتاغ. وقال ديمتروف نفسه عن فان ديرلوبي: "هناك يقف فاوست البائس" ولكن أين هو (الشيطان) مفيستوفيلس؟" لقد أوضحت الأدلة منذ ذلك الوقت بأن فان ديرلوبي قام بالحرق طوعاً ونعي المفارقة غير الواعية عندما يسأل ديمتروف غورنغ: هل يدرك الهر وزير الرايخ أن هؤلاء الذين يتمتّعون بهذه العقلية الإجرامية المزعومة يحكمون اليوم مصائر سدس سكان

العـالم - الاتحـاد السـوفياتي - وهي أعظم وأفضل أرض على وجه البسيطة؟" بالإضافة إلى ذلك، لماذا يتعيّن علينا الافتراض أن الرواية ستكون رديئة وتافهة؟ إنها في حالة إخراجها بحيوية وخيال قد تصبح أوبريت متأثرة بأعمال شتراوس أوليهار - وهو أمر مفيد تماماً بمصطلحها.

إن هـذه التعليقات لا تخدم إلاّ غرضاً واحداً هو تذكيرنا بأن فعالية أي عمل أدبي لا تعـتمد على (حقيقته)، حيث إن في وسع أية لوحة جميلة أن تكون تعبيراً دقـيقاً عن الحقيقة. إن ما يحدث التأثير المنبّه - والذي دعاه إدموند ولسن بصدمة التعـرف - هو فعالية التباين. ففي المقطع المأخوذ من (لمن تقرع الأجراس) والذي أشـرنا إليه سابقاً، نجد أن هذه الفعالية تنبع من التباين بين الشعور الديني وعنف الحدث. ويحصل تي. اس. إليوت على التأثير ذاته في نطاق أضيق كثيراً في قصيدته (الرجال الجوف).

هل يشبه هذا.
في ملكوت الموت الآخر
أن نستيقظ وحيدين
في الساعة التي نكون فيها
نرتجف من العذوبة
وشفاه من شأنها أن تقبل
صلاة شكلية لحجارة مكسورة

إن الأثـر المسطح والموضوعي يزداد هنا بفعل غياب علامات الترقيم لو أن إليوت استخدم علامة استفهام بعد كلمة (ملكوت) وعلامة تعجب بعد (حجارة مكسورة) فإن من شأن التأثير أن يتحطّم تماماً (ويجب على الكتّاب أن يتذكّروا - كتلمـيح عـام - اسـتخدام علامـات التعجب بأقل ما يستطيعون، إذ إن هذه العلامات تحدث تأثيراً له وقع السذاجة).

لقـد أشـرت سابقاً إلى (يولسيس) وكيف أنها تحقّق شيئاً من أفضل الآثار، وذلك باستخدام وسيلة التباين هذه (ويمكن دراسة الكتاب باعتباره خلاصة وافية

لمجمل الأساليب التكنيكية التي يعرفها الروائيون معرفة عملية). ففي الصفحات الاستهلالية نقرأ:

"أسند ستيفن، ومرفقه يستند على حجر الغرانيت المدبّب، راحة يده فوق حاجبه وحدّق في الحافة المتنسِّلة لكمّ سترته السوداء اللامعة، والألم، وهو ليس ألم الحب بعد، مزّق قلبه. ففي صمت جاءت إليه في الحلم من بعد موهما، وجسدها المعروق، من خلال ملابس القبر البنية الفضفاضة، معبق برائحة شمع وخشب وورد، وروحها التي كانت تميل عليه صامتة مؤنّبة تفوح قليلاً برائحة رماد مخضل.

ورأى البحر، وقد نادى به الصوت الشبعان بجانبه، أماً عظيمة.

إن التباين أو المغايرة تكمن هنا بين ألق المصابيح واللامنطق البهيج لباك ماليغان (الصوت الشجعان) وبين مأساة أم ستيفن. ومن الجدير بالملاحظة ذلك العدد الهائل من الملاحظات المغلوطة التي سجلها جويس في هذه القطعة. فهو يتحدّث عن (حاجب) ستيفن بدلاً من جبهته مستخدماً إحدى الكلمات التي تثير انتباهنا على أنها متصنعة. وهو (يحدق): في كم سترته المتنسل (في وسعك أن تتخيّل أوركسترا تعزف قلوب وزهور). (الألم، وهو ليس ألم الحب بعد، مزّق قلبه) جملة مائعة تماماً. كما لا تستطيع (الروح) أن تنحني فوق أي جسد والتكنيك غير ملائم، والشماتة بالصوت الشبعان غير منصفة. (على أية حال، إنها ليست غلطة ماليغان. إن ستيفن يعاني من وخز الضمير بسبب أمه) ولكن مع ذلك لا تزال القطعة مؤثرة تأثيراً بالغاً. إن الدقة أقل أهمية للكاتب من المعرفة الواضحة بما يريد تحقيقه، حين يأتي المعنى مباشرة على الرغم من القصور التكنيكي.

إن تكنيك المغايرة ذاته يستعمل في الفصل المتعلق في إدارة الصحيفة عندما يجري التغاير بين شرح ستيفن الدقيق والموضوعي للسيدات المسنّات، وميوعة القصص المبكرة وأسلوبها المنمق< وبفعل الأثر التكنيكي وحده لا غير يمتاز الفصل الخاص بغرتي ماكدول بأنه تحفة. إن غرتي فتاة مائعة تستغرق في أحلام اليقظة، ونشأت على قراءة الروايات القصيرة الرخيصة. (كان المساء الصيفي قد بدأ يعانق العالم بضمّة غامضة، كما أخذت الشمس بالمغيب بعيداً في جهة الغرب..) إن الواقع يقتحم بين وقت وآخر السديم الرومانسي: "كان قوامها رشيقاً نحيفاً حتى إنه

يميل إلى الهزال بيد أن المقومات التي كانت تأخذها حديثاً، أفادتها أكثر من حبوب الإناث التي كانت تقدّمها لها الأرملة ويلش كما أنها أصبحت على ما يرام وتخلّصت من شعور التعب ذلك. وكان امتقاع وجهها الشاحب يبدو روحياً تقريباً بصفائه الذي يشبه العاج.." إلخ. وتلاحظ غرتي أن بلوم يراقبها عندما تجلس مستغرقة في أحلام اليقظة ليوم الزفاف: "كان في حداد كبير. وفي وسعها أن ترى ذلك كما كانت قصة حزن يستحوذ عليه مكتوبة على جبينه". وبينما هي تحلم بالغريب ذي العينين السوداوين وهو يحملها بعيداً، تميل إلى الوراء كي يتمكّن من رؤية ثيابها التحتية وبعد ذلك، وبينما هي تسير على الشاطئ ينتقل التركيز ثانية إلى بلوم الذي يغدو في حالة رجولية اعتيادية من حالات الإثارة الجنسية.

نلاحظ أن أكثر المشاهد إثارة للدهشة من حيث الأثر الدرامي في (يولسيس) هو الفصل الخامس حيث يمثل كابوساً من الأوهام المتعاقبة في الذهن التي كتبت على شكل مسرحية. ويساعد هذا جويس على توظيف تأثير الواقع - اللاواقع بكل درجات البراعة الفنية مما يوصله إلى الذروة عندما تقوم العاهرات المخمورات بالغناء والرقص على أنغام البيانولا، ويظهر شبح أم ستيفن من خلال الأرض "أشيب أُصيب بالجذام وعليها إكليل من زهر البرتقال الذاوي وتضع خمار الزفاف الممزق. أما وجهها فكان متعباً بلا أنف، وغدا لونه أخضر معبقاً بعفونة القبر".

وعندما تنادي وتطلب إليه التوبة يصرخ قائلاً: "حطموا روحي جميعكم إذا استطعتم! سأجعلكم تخرون عند قدمي!" ثم يحطّم الثريا بعصاه التي يستخدمها في السير: "إن شعلة الزمن الأخيرة الشاحبة تثب وتدمّر في الظلمة التالية دماراً من كافة الأماكن.. زجاج محطّم وأبنية متداعية". إن فعل ستيفن التدميري يصبح نوعاً من الحكم الأخير ونهاية العالم.. ويتمّ تقديم الفصل برمته وباستمرار على مستويين، ويستمدّ قوته من التناظر.

يتعيّن علينا أن نلاحظ في جملة اعتراضية أن عملاً من الأعمال الأدبية ليس في حاجة لأن يضم عناصر المغايرة فيه. إن مجرد كون العالم الخارجي موجود وأننا نعيش فيه، يساعد على تزويدنا بنمط المغايرة العميق. قد يختار كاتب من كتّاب

الفنتازيا أن يحدث ببساطة عالمه على صعيده الذي يختاره بنفسه، ومثال ذلك وليم موريس في رواياته الفنتازية (بئر عند نهاية العالم... إلخ) وتولكين في (سيد الخواتم) وميرڤن بيك في ثلاثيته (Gormenghast) واش. بي. لافكرافت في رواياته المرعبة. إن هـــذه الـــروايات جميعاً تمثّل (نقداً مبطناً) لتفاهة الحياة اليومية. كما أن رواية أرنـــولد بينيت (قصة الزوجتين العجوزين) هي على ما يبدو سرد مباشر وواقعي يخلو من تأثيرات القرع على الصنج التي يمتاز بها جويس أو همنغواي ولكنه الزمان الـــذي بدأ الاستعجال فيه وهو يغاير الزمان السائر سيراً بطيئاً والذي نعيش فيه في الواقـــع والذي يحدث تأثير النظرة من فوق أو قد يقوم كاتب عمداً بزيادة (تعتيم) واقعيته فيجعل منها أكثر حلكة وأكثر مأساوية أو أكثر خسة من العالم الذي يعرفه معظمـــنا: زولا ودستويفـــسكي وسيليني فوكنر وبيكيت وعدد كبير من الروائيين الـــروس. (يكتب بي. جي. وودهاوس عن أحد الروس الذين لا تحدث في رواياتهم أيـــة أحداث قبل الصفحة خمسمائة. وقد أدرك ئي. ام. فورستر صلة جويس بهذا الـــنمط مـــن الـــروائيين وأطلق على (يولسيس) عبارة (محاولة ثابتة لتغطية الكون بالوحل) وهو تعليق ظالم على أية حال.

في وسعك القول إن هؤلاء الكتّاب (ينتقدون الواقع) باستخدام تكنيك يتصل بالاختـــراع. ويمكن إضافة غراهام غرين إلى هذه القائمة من الأسماء إلا أن غرين نفسه أستاذ في المغايرة الباطنية. فهو على سبيل المثال مولع باستخدام مدن الألعاب كإطار تدور فيه جرائمه.

يـــبدو واضـــحاً إذن أن كل الأدب الجاد يستمدّ قوته من المغايرة بين رموز الكاتب الخاصة بالقيم والعالم الذي يرفضه. إن الرجل الذي يشعر تماماً كأنه في بيته في العالم، والذي يقبل الحياة كيفما كانت، ولا يرى سبباً يدعوه للضيق، سيكون بالتأكيد عاجزاً عن إنتاج أدب ممتع.

ومن ناحية أخرى لا يكفي مجرد الشعور بالسأم من (نظام الأشياء الفاجع) إذ يحـــتاج الكاتب إلى فكرة ما - مهما كانت غامضة - حول ما يناسبه حقاً، وقد يكون (رمز التعمق) دقيقاً أو عمومياً. وهو في روايات ئي. ام. فورستر على سبيل المـــثال، مجـــرد شـــعور حول الكرامة الإنسانية والتحرر من الضغوط والأعراف

المـــصطنعة. وهـــو عند الروائي الأميركي جيمز غولد غوزنز[1] شعور يدور حول (المسؤولين مسؤولية اجتماعية) من الأفراد والمدراء والإداريين الذين ينحصر عملهم في ملاحظة العالم وهو يسير سيراً حسناً. وينطبق الأمر ذاته على روايات سي. بي. ســنو، وهـــذا بعيد كل البعد عن روايات ماكسيم غوركي وبي. ترافن[2] حيث يكـــون العمـــال الثوريون أبطالاً والحكام أنذالاً. أما عند فوكنر، فإن رمز العمق يتمثّل في الجنوب القديم ومفاهيمه الخاصة.

وهناك عدد كبير من الروائيين الذين ينظرون إلى الماضي بتوق، إلى حقبة من حقب الماضي. فعلى سبيل المثال، نجد أن جي. كي. جسترتن وجي. آر. تولكين وتي. اش. وايـــت[3] مؤلـــف (السيف في الصخرة) يشتركون جميعاً في الحنين إلى

---

(1) جيمز غولد غوزنز (1903 -).
روائـــي أميركـــي ولد في شيكاغو ودرس في جامعة هارفرد. نشر أربع روايات ثانوية في العشرينات. كانـــت الثـــيمة الأساســـية في رواياته التنقيب عن المآزق الأخلاقية ومشكلات الضمير عند طبقات المـــوظفين الـــذين كـــان يعتبرهم بمثابة أوصياء على المجتمع. لهذا نجد أبطاله دوماً من الأطباء والمحامين ورجال الدين. من رواياته (رجال وإخوة، 1936)، و(العادلون والظالمون، 1942)، و(حرس الشرف، 1948) وهـــي روايـــة ضخمة معقّدة وتعتبر من أهم الروايات الأميركية التي عالجت موضوع الحرب العالمية الثانية (المترجم).

(2) بنْ ترافن (1890 - 1969).
روائـــي أميركي ولد في شيكاغو وعاش حياة غامضة لم يكشف النقاب عن الكثير من جوانبها إذ آثر العـــزلة دومـــاً. أصـــرّ في أول مقابلة جرت معه في العام 1896 على أن يتركه الناس وشأنه في حياته الخاصـــة! رواياته مثيرة وتكشف عن نقده اللاذع للحوافز الرأسمالية، وأهمها (سفينة الموت، 1934)، و(الحكومة، 1935)، و(جسر في الأدغال، 1938)، و(تمرد المشنوقين 1952)، و(زائر الليل، 1966) (المترجم).

(3) تيرنس هانبري وايت (1906 - 1964).
روائـــي ولد في بومباي بالهند حيث كان والده رئيس شرطة فيها، ثم غادرها إلى إنكلترا في عام 1911 ودرس في جامعة كيمبردج. عمل مديراً لإحدى المدارس للفترة 30 - 1936 ونشر خلالها ديوان شعر وعـــدة روايات. ولما كان ناسكاً بطبعه، فقد امتازت حياته ببوهيمية وحشية وعزلة مدمّرة حيث عاش فتـــرة طويلة بعيداً عن الناس والمجتمع ووجد العزاء في الصيد وجمع الحيوانات الأليفة. يعرفه القرّاء من خـــلال روايته الرباعية (ملك المستقبل الأوحد، 1958) وتضم بالأصل (السيف في الصخرة، 1938)، و(ملكة الهواء والظلام، 1940)، و(الفارس الفاشل، 1941)، و(شمعة في الريح). تكشف هذه الرباعية عـــن معـــرفته الهائلة بحياة القرون الوسطى والفنتازيات القريبة من كتبه في التاريخ الاجتماعي (عصر الفضيحة، 1950)، و(بائع الفضائح، 1952) (المترجم).

عصر الفروسية والإقطاع.

ومن ناحية أخرى، سيجد قرّاء الروايات الأميركية الحديثة مثل (الغابة) لابتن سنكلير – والتي تدور حول المهاجرين الأجانب الذين يعيشون في حظار الماشية في شيكاغو – أو رواية (الولايات المتحدة الأميركية) لدوس باسوس و Studs) Lonigan) لجيمز تي. فارل[1].

إن الكتّاب الثلاثة ملتزمون بشكل من أشكال الاشتراكية كما وأنهم يهتمّون بالظلم الاجتماعي، ولكنهم فضلاً عن بعض العدل الاجتماعي الغامض، لا يملكون فكرة واضحة عما يريدون إذ لا يوجد هناك ما يعادل استغراق همنغواي في الشجاعة أو لورنس في الجنس أو إليوت في الدين كي يعيد التوازن إلى العالم الحياتي الجماعي الذي يكتبون عنه. والنتيجة المهمة هي أنه على الرغم من أن الروايات التي ذكرها مؤثرة، فإن كتّابها أخفقوا في التطور ببساطة. إذ يلوح أن الهدف الاجتماعي وحده لا يكفي في حدّ ذاته لتزويد الكاتب بالعمق الذي يحتاج إليه للتطور. وينطبق الأمر ذاته وإلى حدّ كبير، على ألبير كامو الذي تتمثّل (رموز تعمّقه) في مفهومه للعدالة. إن إنتاجه ضئيل ويشعر المرء أن سبب ذلك يعود إلى عدم إيمانه بأي شيء إيماناً عميقاً على الرغم من أنه يتمتّع بنزاهة مدهشة، وتجدر مقارنة هؤلاء الكتّاب ببرنارد شو واش. جي. ويلز وهما من الكتّاب الاشتراكيين الملتزمين ولكنهما آمنا إيماناً قوياً بأمر آخر غير الاشتراكية، وهو الارتقاء عند شو والعلم عند ويلز.

---

(1) جيمز توماس فارل (1904 –).
روائي وكاتب قصة قصيرة. ولد في مدينة شيكاغو ودرس في جامعتها. ترتكز شهرته الأدبية على ثلاث مجموعات من الروايات وهي ثلاثية (لونيكان)، و(داني أونيل) وثلاثية (برنارد كار) التي يصوّر من خلالها جميعاً الحياة في مدينة شيكاغو بما فيها من قسوة وعنف وإجرام. من رواياته الأخرى (هذا الرجل وهذه المرأة، 1951)، و(صمت التاريخ، 1963).نشر أكثر من 200 قصة قصيرة ظهرت في مجلدين. كتب في النقد الأدبي أيضاً: (ملاحظة حول النقد الأدبي، 1936)، و(الأدب وعلم الأخلاق، 1947)، و(تأملات في الخمسين، 1954). تفتقر أعمال فارل إلى التنوع وكذلك أسلوبه النثري ومع هذا فإنها تعتبر إسهاماً مهماً في الأدب الأميركي الحديث (المترجم).

لقد كتب أزرا باوند في أناشيده:

إن ما تحبّه حقاً سيدوم

وكل ما عداه خبث

إن ما تحبه حقاً هو إرثك الحقيقي.

وبهذا عبّر عن عقيدة الفنان الأساسية. فنقطة بدايته هي: (ما يحبه حقاً) وهي أشبه بالينبوع الذي يمثّل مصدر النهر وكل أعماله تأتي منه.

وهناك مقالة لإدموند ولسن بعنوان (الصبيان في الغرفة الخلفية) نشرت في (Classics and Commercials) يناقش فيها عدداً من الكتّاب مثل جون أوهارا وجون شتاينبك وجيمز ام. كاين[1] - الذين يستمدّون أسلوبهم ومادة موضوعهم من همنغواي. لقد كتب المقال في الأربعينات ومن شأننا اليوم أن نجد صعوبة في رؤية التشابه بين همنغواي وشتاينبك أو أوهارا. ويرجع السبب إلى حدٍّ كبير لافتقار هؤلاء الكتّاب إلى (رمز التعمق (لمقاربتها مع هوس همنغواي بالشجاعة والموت. وتثيرنا رؤية (عناقيد الغضب) لشتاينبك و(موعد في سمارا) لأوهارا. إذ حصلت الاثنتان على الجدارة والتقدير على نحو طيب. بيد أنهما تفتقران إلى أمر لا يفتقر إليه جويس أو همنغواي أو توماس مان. فقد ذكر الروائي الفرنسي أندريه جيد في إحدى المناسبات أن الكتّاب الأميركيين يفتقرون إلى الروح. ومن الواضح أنه كان يحاول وضع إصبعه فوق موطن العلة: الافتقار إلى (رموز العمق) - ما تحبه حقاً - التي لا بد أن تكون جوهر دافع الإبداع عند الكاتب.

---

(1) جيمز مالاهان كاين (1892 -).

روائي ولد في أنابوليس بولاية ميريلاند الأميركية. أسهمت قصصه التي تدور حول العنف وابتزاز المال في إحداث واقعية جديدة معاصرة، كما وساعدت على ظهور مدرسة كاملة من قصص الجريمة التي تقشعرّ لها الأبدان. اشتغل في ميريلاند مراسلاً صحفياً وكاتباً للسيناريو إلا أن العمل الذي أطلقه في عالم الشهرة هو روايته الأولى والمهمة (ساعي البريد يطرق الباب مرتين، 1934). وتدور حول زوجة تدبِّر مؤامرة مع عشيقها لقتل زوجها. وقد جرى إنتاج الرواية للسينما مرتين، الأولى في العام 1946 من تمثيل جون كارفيلد ولانا تيرنر، والثانية في 1981 من تمثيل جاك نيكلسن وجسيكا لانك. من قصص الإثارة الأخرى التي كتبها: (زوجة الساحر، 1965)، و(الفراشة، 1947) وهي حول السفاح في كنتاكي (المترجم).

حالما يصل كاتب من الكتّاب إلى (رموز تعمّقه)، فإن مهمته الأساسية التالية هـي أن يقدم بأكبر ما يمكن من الوضوح العالم الحياتي الجماعي بالمغايرة مع عالم البداهة. ويبدو هذا مباشراً بدرجة كافية. بيد أن هناك تعقيدات. إن قضية تصادمهما ليست بسيطة بساطة ضرب صنجين ببعضهما بعضاً. فلو عقدنا المقارنة على سبيل المثال بين رواية همنغواي (وداعاً للسلاح) وروايته المتأخرة (عبر النهر ونحو الأشجار) لاستطعنا ملاحظة أن كلتيهما تستخدم الرموز الأساسية ذاتها: تقارن الروايتان دفء الحب مع برودة الموت. ولكن على الرغم من ذلك، نلاحظ أن الأولى رواية رائعة، أما الثانية فهي إخفاق محرج تقريباً. والجواب بسيط إلى حدّ غير معقول. إذ تحتوي إحدى الروايتين على حكاية، أما الثانية فتخلو منها. تقصّ علينا (وداعاً للسلاح) كيف يقع جندي أميركي في حب ممرضة ويصاب بجروح ويقيم علاقة معها ثم يهرب من الجيش، وأخيراً يفقدها أثناء الولادة. أما (عبر النهر ونحو الأشجار) فهي ببساطة تدور حول ضابط أميركي برتبة عقيد له علاقة حب مع كونتيسة إيطالية شابة حسناء ولا يحدث أي شيء باستثناء موته. ليس هناك خطأ في (رموز) همنغواي في (عبر النهر وبين الأشجار)، إلا أنه يفشل ببساطة في توظيفها توظيفاً فعالاً. فإذا ما نظرت إلى الكاتب باعتباره آلة العرض السينمائي، فإن (رموز تعمقه) تتمثّل في الضوء الموجود وراء عدسة آل العرض. بيد أن المشكلة هي إسقاط هذه القوة على الشاشة حيث يستطيع أي فرد أن يراها تتضمّن القصة والشخصيات والحوار، باختصار، نمطاً من الأحداث.

ويقترح تي. اس. إليوت في مقالة مشهورة عن هاملت اسماً لهذا النمط من الأحداث ويطلق عليه اصطلاح (المعادل الموضوعي) وهو تعبير مجرد ومرتبك لمفهوم بسيط. إذ يحاجج إليوت في أن هاملت مسرحية تتمتّع بهذه الدرجة من الغموض والإبهام لأن شكسبير كان يحاول إسقاط عاطفة لم يستطع أن يجد لها معادلاً في الشخصيات والأحداث. (الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور فنياً هو بواسطة إيجاد "معادل موضوعي" أو موقف أو سلسلة من الأحداث التي تكون صيغة لذلك الشعور الخاص). ويقول إليوت إن هاملت يسيطر عليه شعور بالاشمئزاز من أمه – ربما كان ذلك شعور سفاح رغم أنه لا يذكره – إلا أن أمه ليست بطلة مأساوية،

وهي ليست كليوباترا أو الليدي ماكبث، ولهذا فإن هذه المشاعر الضيقة التي يثيرها في الابـــن موت والده الذي كان يعبده، وزواج أمه من رجل أقل شأناً - يستطيع الفرويديون أن يحقّقوا نجاحاً هائلاً بهذا الصدد - لا يمكن التخلص منها بمشهد من مشاهد الموت الهائلة. وهناك مشكلة أخرى يتركها إليوت دون أن يمسّها وهي أن ذكاء هاملت وبصيرته - من شأنهما جعله يتفوّق على الإنسان الغبي - لا تؤدِّيان به إلا إلى التردّد والاشمئزاز من الذات وهي مشكلة اللامنتمي.

لـــو أن شكسبير حاول أن يحلّ المشكلة بأن يجعل أم هاملت شريرة أكثر - ربما يجعلها متورطة تورطاً أكبر في موت زوجها - لأدّى ذلك إلى دمار المسرحية. كـــل مـــا في الأمـــر هـــو أنها أُم نموذجية، رقيقة ومتفانية، بل هي عديمة الوجود بالأخـــرى. وهذا هو السبب في أن هاملت يحسّ بشعور قوي مستحوذ إزاءها. لو أن شكـــسبير جعلـــها شريرة أكثر، لما ظلت أمّاً نموذجية. ونجد اليوم أن الليدي ماكبث وكليوباترا قطبان ناجحان نجاحاً كبيراً في كلتا المسرحيتين لأنهما إيجابيتان. إن في وسع شكسبير أن يطليهما بألوان بدائية مما يجعل منها (مسرحاً جيداً) ولكن الأمـــر يخـــتلف في حالـــة أُم هاملت. فمن ناحية نجد أن المشهد الأكثر أهمية في المسرحية هو ذلك الذي يصبّ فيه هاملت أقصى اشمئزازه على أمّه ويبكي من فرط الـــندم. وخليق بذلك أن يشكّل ذروة المسرحية. إلا أنها ليست ذروة عظيمة جداً. لهـــذا فإن المشهد الأكثر أهمية يبقى بالضرورة مثبتاً في ركن من الأركان لو صحّ التعبير.

إن لـــدى همنغواي المشكلة ذاتها في (عبر النهر ونحو الأشجار). فهو يريد أن يكـــتب عن جندي عجوز مزّقته الحرب وعانى معاناة شديدة، وتعلّم كيف يتعامل مـــع الضرورة وفقد الأمل منذ زمن طويل جداً في أن تكون الحياة حلماً ذهبياً من أحـــلام الـــيقظة - وعندما يبلغ به الكبر بحيث يعجز عن تقدير الحياة حق قدرها، تمـــنحه الحـــياة فتاة حسناء تعبده وتريد ببساطة أن تصبح ملكاً له وأن تشعر أنها مملـــوكة له. ذلك عذب تاما، ويعيد إليه انسجامه مع الحياة تقريباً ومع الجراح التي أُصـــيب بها. وفي محاولة منه لطرد بعض المرارة القديمة يزور أرض المعركة ويرخي سرواله ويتغوّط في المكان الذي جرح فيه إبان الحرب العالمية الأولى، ثم يدفن ورقة

نقد من فئة عشرة آلاف ليرة في الأرض كتعبير ساخر منه عن دفع ثمن الأنواط التي حصل عليها. وخليق بالمشهد أن يكون قاسياً ورجولياً - حيث يرفض الجندي الشجاع الأكاذيب المعتادة حول مجد الحرب، وبدلاً من ذلك فإن تأثيرها يدفع القارئ إلى التكشير عن وجهه. إننا نعترف بأن الكاتب يحتاج إلى نوع من الشجاعة كي يكون جريئاً لكتابة مشهد كهذا. إلا أنها تخفق في التحقق في هذه الحالة. كما يوجد مشهد ناجح في (وداعاً للسلاح): عندما تعطي البطل الممرضة التي يحبها حقنة شرجية قبل إجرائه العملية. وهذا يسبِّب الشعور بأن همنغواي يمتلك الشجاعة لقول لحقيقة بالضبط حول الحب دون تمييعه.

إن همنغواي يعتبر أستاذاً في التورية إذ تجري كافة المشاعر في (وداعاً للسلاح) بأسلوب هادئ مما يجعلها أكثر صدقاً، ويسعى في (عبر النهر ونحو الأشجار) إلى استخدام التكنيك ذاته: وصف السطح وترك القارئ لفهم العذاب الذي يكمن تحته. فهناك أحاديث شتّى، وكلها تافهة نوعاً ما، ونكات مع نادلي الحانات وهلمَّ جرا. وأخيراً وعندما يموت فإن ذلك يجري بأسلوب هادئ تماماً، إذ يصاب بالسكتة القلبية أثناء قيادته السيارة عائداً من صيد البط..

"... وشرع الكولونيل يتكلم ولكنه أمسك عن ذلك بينما أصابته النوبة للمرة الثالثة واستبدّت به استبداداً عرف معه أنه لن يستطيع الحياة بعد.

وقال الكولونيل: "جاكسون. انعطف إلى جانب الطريق وأنر أضواءك الخاصة بالوقوف، هل تعرف الطريق إلى تريستا من هنا؟"

"نعم يا سيدي، عندي خريطتي".

"حسن. سوف أمضي الآن إلى المقعد الخلفي الواسع من هذه السيارة اللعينة المترفة، الضخمة إلى حدّ التطرف".

وكانت هذه الكلمات هي آخر ما قاله الكولونيل في حياته، ولكنه بلغ المقعد الخلفي في غير مشقّة وأوصد الباب. لقد أوصده في عناية وإحكام..."(1).

أين وجه الخطأ في ذلك؟ إنه أمر يصعب على الإيضاح. ومع هذا توجد قضية

---

(1) (عبر النهر ونحو الأشجار) ترجمة منير البعلبكي.

زائفة في هذا الشأن، وهي تذكرك بهذه القطعة.

انتـــصب في وقفته وضمَّ قدميه. قال وولتر ميتي بامتعاض: "إلى الجحيم أيها المنديل". وأخذ نفساً من سيجارته ثم قذفها بطرف أصابعه. وأخيراً واجه بابتسامة باهتة سريعة ارتسمت على شفتيه، فصيل الإعدام منتصباً وهادئاً، فخوراً ومزدرياً، وولتر ميتي الذي لا يقهر ولا يهزم أبداً.

لقـــد عـــرض همنغواي نفسه إلى رد الفعل هذا بأن حاول اختصاراً الرواية اختـــصاراً كبيراً غير أن محاولته من أجل تحقيق البساطة تحدث رد فعل معاكس – تماماً كما في العبارة الفظيعة: (وقبلها بصدق).

ويـــبدو أن الدرس الأخلاقي المستفاد، هو أنه إذا كان أسلوب التورية فعّالاً، فإنه لا بد أن يكون أمر مهم للقيام بذلك. وعبر روي كامبل عن ذلك بدقة لاذعة في (سطور عن بعض الروائيين في جنوب أفريقيا):

أنت تطري الضوابط المحكمة التي يكتبون بموجبها

وأنا معك بالطبع

فهم يستخدمون الشكيمة استخداماً حسناً

ولكن أين هو الجواد اللعين؟

إن مـــشكلة إحـــداث معادل موضوعي تصل بنا إلى قضية أخرى ذات أهمية مركزية:

البناء. فإذا لم يكن على سبيل المثال أكثر المشاهد أهمية في مسرحية (هاملت) هو ذروة المسرحية، فإن ذلك يؤشّر إلى أن خللاً ما قد وقع في بنيان هاملت.

اختـــرع إليوت اصطلاح (المعادل الموضوعي)، ولكن ليس الفكرة بالتأكيد. ولا بد أن يعود الفضل إلى هنري جيمز، الذي يبلغ كتابه (فن الرواية) – في الواقع مقدماتـــه المختارة – حجماً هائلاً كي يوضح توضيحاً دقيقاً كيف أنه قرّر تجسيد فكرة كل رواية بالشخصيات والأحداث.

كـــان جيمـــز مفتوناً بهذه المشاكل. واستوى تكريس نفسه لفن الكتابة مع فلـــوبير. كما وعبّر عن نفسه بحيوية بالغة. إن الأسلوب صعب في بعض الأحيان،

وربمـــا كان من الضروري أن نتعرّف على الروايات التي يناقشها. إنما (فن الرواية) يعتبر أهم جزء مفيد كتب عن الموضوع على الإطلاق.

ولكـــن حـــتى عند جيمز نفسه، نستطيع أن نلاحظ صعوبات محاولة تفصيل (المعادل الموضوعي) كي يناسب الفكرة الأساسية. ولا تكمن الصعوبة في الإشارة إلى رموز التعمق عند جيمز - ما يحبه حقاً - بل في أوروبا وثقافتها وكل ماضيها مـــن (الإحـــساس بالماضي) - وهو العنوان الحقيقي لروايته الأخيرة. لقد كانت مـــشاعره تجـــاه أميركا - وطنه - تجمع تكافؤ الضدين. إذ كان يعجب بالبداهة والنـــزاهة الأميركية ولكنه تأسى لافتقارها إلى الحذاقة وشيوع المادية فيها. ويمكن العـــثور على إحدى محاولاته المبكرة في تجسيد الصراع في روايته (الأوروبيون) التي كتبها وهو في الخامسة والثلاثين. حيث تصل بارونة - وهي زوجة أمير من أمراء أوروبـــا الوسطى - إلى بوسطن مع شقيقها في زيارة لبعض الأقارب الأميركيين. وتتمتّع الرواية بسحر وحيوية فائقين - وهي من أفضل الكتب المقروءة التي كتبها جيمز. وفي ميسورك قول ذلك لأن جيمز يستمدّ مثل هذه القوة الهائلة عن طريق حـــشد المـــواجهة بين العالمين القديم والجديد. فهو يحب ويعجب بأهل نيو إنغلاند البيوريتانيين، ولكنه يشعر، على ما يبدو، بأن الوقت قد حان ليتعلّموا كيف يعيش بقـــية العالم. وقد جعل هنري جيمز من نفسه ناطقاً بلسان وجهة النظر الأوروبية وهو لا يفقد إحساسه بالتوازن أبداً. وحتى الأعمال المتأخرة - عندما ازداد شعوره المعـــادي لأميركـــا - تحتشد بأميركيين أبرياء خدعهم أوروبيون محنّكون. ولكن شـــعور القيم الأعمق تمثّله الثقافة الأوروبية بالتأكيد وكانت أوروبا بالنسبة لجيمز رمزاً للحرية.

وعلـــى الـــرغم من ذلك، فإن (الأوروبيون) رواية من الوزن الخفيف حيث تـــوجد فـــيها خاتمة سعيدة؛ تتزوّج معظم الشخصيات زواجاً مناسباً - باستثناء الـــبارونة التي تجد في بوسطن مدينة لا تطاق. ويبدو أن الرواية حظيت بأقل درجة مـــن درجات التخطيط. فهي تعطي الانطباع بأنه عندما بدأ جيمز الكتابة، كانت فكـــرته الوحيدة تقديم أبطاله من البوهيميين تقريباً إلى أهالي نيو إنغلاند الوقورين ومن ثم رؤية ما سيحدث.

وعـــندما خطّط جيمز بعد قرن من ذلك الحين رواية (السفراء) فمن الواضح أنـــه اعتـــبرها بياناً رئيساً حول الروابط بين أوروبا وأميركا. ووصلت من حيث البنـــيان إلى ما يقرب درجة الكمال الذي فهمه جيمز. فبطله لامبرت ستريثر محرِّر أميركـــي في منتصف العمر خطب فتاة بقصد الزواج منها، وهي أرملة ثرية تدعى مسز نيوسم (ومن المصادفة أنها تملك المجلة التي يعمل فيها محرِّراً). تهتمّ هذه السيدة بحصانة ابنها شاد من الناحية الأخلاقية، وهو يعيش في باريس ويبدو أنه عقد العزم علـــى البقاء فيها. والاثنان مقتنعان بأنه يحيا حياة لهو عابث - وبما بين يدي امرأة ســـهلة الانقـــياد لـــذا يتمّ إرسال ستريثر إلى باريس كي يعود به إلى ووليت في ماساشوسيتس وبالقوة إذا اقتضت الضرورة.

ومـــنذ اللحظـــة التي يصل فيها ستريثر إلى إنكلترا، يأخذ يقينه الأخلاقي بالتزعزع، إذ يجد نفسه وقد سقط تحت السحر المغري للعالم القديم ويتعيّن عليه أن يعترف في باريس بأنه أخذ يمرّ بإحساس ممتع بالهروب. وعندما يلتقي أخيراً شـــاد يجـــد أنه قد تحسّن تحسناً كبيراً - ويبدو أنه خضع (لتأثير حضاري) ما. ويـــبدو أن النساء الوحيدات في حياة شاد هي كونتيسة تدعى مدام دي فيونيه وابنـــتها الحسناء. ووجد ستريثر الاثنتين فاتنتين. ويحلّ اليوم الذي ينبغي فيه أن يواجه مشاعره: إن باريس تعني أكثر بكثير من ووليت في ماساشوسيتس. كما أن مـــدام فيونـــيه والقيم التي تمثّلها أفضل بكثير من نيوسم وثروتها. إضافة إلى ذلك، فقد أخذ ستريثر يشعر بالعاطفة إزاء مدام فيونيه. وبدأ وضعه ووضع شاد يتغيّر الآن. إذ نجد شاد يرغب في العودة بينما ينصحه ستريثر بالبقاء - ويلخص ســـتريثر ما تعلمه - من الحياة بعد فوات الأوان: "عش. عش بكل ما تستطيع. ومن الخطأ ألا تفعل ذلك".

وتقـــوم مسز نيوسم بإرسال مزيد من السفراء - ابنتها وصهرها كي يعودا بالـــضالين. لقد أحرق ستريثر سفنه الآن: وإغواء مدام دي فيونيه يحول بينه وبين مغادرة باريس حتى يتّضح له أنها عشيقة شاد. وهنا فقط يقرِّر العودة على مضض - وهو لا يزال ينصح شاد بالبقاء. كما يقرِّر عدم الزواج من امرأة أخرى كان قد التقـــى بها في أوروبا بحجة أنه ليس من قبيل الإنصاف الحصول على عروس أخرى

في رحلة تموّلها مسز نيوسم: وهكذا ينتهي الكتاب بهذه الملاحظة الخاصة بالانسحاب المكبوت.

إن رواية (السفراء) تقترب من الكمال فيما يتعلق بالبناء. وهي تقع في اثني عشر فصلاً متساوياً من حيث الحجم كما وينقل كل فصل الحدث إلى مرحلة جديدة. وعند نهاية الفصل السادس نلاحظ ستريثر وقد قرّر عدم إقناع شاد بالعودة إلى البيت. وفي الفصل التاسع يعلم أن ابنة مدام دي فيونيه على وشك الزواج، كما يدرك أن أمها هي المتورطة في علاقة غرامية ما شاد. لقد بلغ تخطيط ذلك كله من الكمال بحيث يصبح في ميسورك أن تصدِّق بأن جيمز استخدم زوجاً من البوصلات ومسطرة لتحقيقه، وكما أوضح ئي. ام. فورستر، فإن الشكل أشبه بالصليب أو الساعة الرملية. إن جيمز يتفادى الأطراف السائبة – مثال ذلك، ينتهي الأمر بخطيبة شاد الأميركية – التي تأتي للعودة به – بالزواج من أفضل أصدقاء شاد، وذلك له دقة المعادلة.

ولا ينبغي أن يعمينا ذلك كله عن مساوئ الكتاب إذ نجد أولاً أن الكتاب مكتوب بأسلوب من أشد أساليب جيمز إنهاكاً في فترته المتأخرة مما يجعله أسلوباً متصنعاً (نطقت بها أخيراً نطقاً كوميدياً تماماً، مأوساياً تماماً: لا أستطيع مقاومتك حقاً).

إن مثل هذه اللغة لا تأتي إلا بين القارئ والموضوع. ويحاجج المدافعون عن جيمز بأنه يجاهد من أجل الدقة، غير أن القارئ العجول يأخذ بالشك من أنه يسعى إلى تغطية عيوبه. فعلى سبيل المثال، نجد أن مدام فيونيه تمثّل مركز الثقل في الرواية ويفترض فيها أن تمثل الثقافة والكياسة وحكمة النساء، وقيم جيمز ذاته باختصار. غير أنها ليست مقنعة. كما ويبرز عدد قليل من الشخصيات كمخلوقات حقيقية. ومن يبرز منها – مثل الابنة والصهر بوكوكس لا يؤكد إلا على فشل جيمز في (فهم) الآخرين.

غير أن المثلب الكبير جداً يكمن في لب الرواية. فقد أريد للرواية أن تكون عقيدة جيمز، وباريس رمزه الخاص بـ (المعنى) ومسز نيوسم و(ووليت) في

ماساشوسيتس رموزه الخاصة بالبداهة والقيم المادية. والمغايرة بينهما لها تأثير بالغ. وهذا ما يدفع بنا إلى النظر عن قرب أكثر إلى قيم جيمز نفسه. ما الذي يقدِّمه لنا حقـــاً؟ (عش بكل ما تستطيع، ومن الخطأ ألا تفعل ذلك) إن تلك الصيغة بالكاد تكـــون أكثر مدعاة للرضا من عبارة أكسل: "أما عن الحياة فإن خدمنا سيفعلون ذلك نيابة عنا"، أو تعليق همنغواي أن مصارع الثيران وحده يعيش ملء حياته.

مـــا مـــن شأن حل ستريثر النموذجي أن يكون؟ أن يتزوّج مدام دي فيونيه ويقـــضي أيامه يحتسي المشروب المفضّل ويعجب بالعمارة الفرنسية؟ بالكاد تبدو هذه الثورة الروحية التي يوحي بها جيمز. كما أن ستريثر لا يقدر (أن يعيش بكل ما يستطيع) لأنه عائد إلى ووليت والمستقبل المشكوك فيه. ويذكرنا هذا أن معظم روايـــات جيمـــز تتمتّع بميل غير مناسب نحو الإخفاق حيث يقبل البطل أو البطلة باكتـــئاب غير مناسب مباشرة. وهكذا تبدأ الكثير من رواياته بمضمون مفاده أن الحـــياة تقـــدِّم مكافآت مذهلة لأولئك الذين يواجهونها بشجاعة وإقدام وعندما نضغط عليه مطالبين بالمزيد من التفاصيل، يبدو خياله وقد أخفق، ويحاول أن يقنعنا أن الهـــدف مـــن الأمـــر كله هو تقديم قصة تحذيرية حول تأثير التردد الأخلاقي. ويتّـــضح أن جيمـــز نفسه كان سيصاب بإحراج لو ألحّ عليه شخص بأن يوضح (عش بكل ما تستطيع). فهو باعتباره أميركياً لطيفاً ومصاباً بوسواس المرض قضى أيامـــه متنقلاً بين باريس ولندن، ولم تكن لديه أفكاره واضحة حول الطريقة التي يحـــيا فـــيها حياة ممتلئة. وكان من نتيجة ذلك أن رواياته تتمتّع بخاصية غير واقعية قليلاً مما يغري المرء على وصفه أنه جين أوستن الذكر.

* * *

المغـــزى لـــيس هـــو أن البناء غير مهم. بل ربما مجرد أقل أهمية من الخواص الأخرى كالخيال والحيوية. ومن ناحية البناء المعماري نجد أن رواية (السفراء) تعتبر إنجـــازاً أشـــد أثـــراً مـــن (الأوروبيون)، بيد أنها أقل حيوية، إذ إن معظم القرّاء سيحتكمون إلى الحيوية. وروايات جورج ميردث أسوأ الروايات المكتوبة باللغة الإنكليـــزية من حيث البناء. فهو يهدر الكثير من الوقت في الإجراءات التمهيدية ويقلّل من شأن مشاهد الذروة ويؤخِّر الحدث لصالح مناقشات فلسفية، ويميل إلى

إفساد النهايات غير أن هذا يعود جزئياً إلى محاولته تقديم شيء جديد في الرواية الخيالية وهو إحداث مزيج من الكوميديا والرومانس والدراما والفلسفة والشعر. وهكذا نادراً ما نجد رواياته كئيبة مهما كانت مدعاة للسخط. إن سكوت وبلزاك وديكنز يعاجلون جميعاً البناء المعماري بلامبالاة تشابه لامبالاة رجل في عجالة من أمره. ومع ذلك، فإنهم روائيون عظام، أما جيمز فكان ضحية ما يمكن أن نطلق عليه الخطأ الفلوبيري ومفاده أن لا شيء مهم طالما كان البناء متقناً ومتساوقاً. وهذا غير صحيح. إذ إن هناك الكثير من الأمور المهمة. وما يجعل عدداً كبيراً جداً من روايات بلزاك غير مقنعة ليس البناء المستخدم كبديل مؤقت بقدر ما هو التفكير المستخدم كبديل مؤقت. إننا نتأثّر عندما نراه يرسل الشخصيات بحثاً عن المطلق كما أننا نتضايق عندما يقتلها قبل أن تصل هدفها. ونشعر أنه ربما كان من الأجدر أن يفكّر أكثر في المشروع كله وهذا هو معنى البناء: الفكرة التي يعطيها الروائي للمشروع كله بكافة مضامينه. لقد كان جيمز على صواب بالطبع.. إذ ينبغي أن تتطوّر الرواية عن فكرتها الأساسية تماماً كما تنمو شجرة البلوط عن جوزة البلوط. إلا أن الفكرة ذاتها ينبغي أن تتوسّع وتدرس. إذ أية فائدة ترجى من كتابة رواية تدور حول (رجل شاب يواجه الحياة) ما لم تردّد سؤال ويلز... "ما الذي يجدر بنا أن نفعله بحياتنا؟" إن أي شخص يجيب على هذا قائلاً: "لم يكن جيمز فيلسوفاً" يسيء فهم الموضوع.

فالروايتان (رودريك هدسن) و(صورة سيدة) كئيبتان وتمّت كتابتهما في عجالة لأن جيمز فشل بالضبط في التنقيب عن السؤال تنقيباً كافياً. لقد طوّر فكرته ضمن نطاق تقليدي تماماً. فالكتابان يبدأان بداية جميلة ثم يتحطمان كما يتحطم صاروخان ضعيفان يسقطان عن الأرض. إنني لا أوحي أن جيمز كان الأجدر به أن يجعل رودريك أو إيزوبيل ينضمّان إلى حركة ثورية أو يتحوّلان عن دينهما. كل ما كان ينبغي أن يفعله هو بذل محاولة لزيادة وعيهما (وهذا ما يميّز على سبيل المثال قصة حب غلاستونبري لبويز والروايات المتأخرة عن الروايات المبكرة مثل "الصخرة والخشب" إذ إنها تحدث الوهم بالحرية، بينما نجد رودريك وإيزوبيل بعد الفصول القليلة الأولى وكأنهما محكومان كقطارين

يسيران على خط سكة حديد منفرد).

* * *

وأخيراً، هذه كلمة حول تطور التكنيك في الرواية.

في الأيام السابقة لديفو، ولما كان الكتاب جميعاً سمكاً شكسبيرياً، كان الروائي يميل إلى الكتابة وكأنه مبدع. أي أنه بالأحرى كان يروي القصة وكأن لديه قدرة على الوصول إلى كل أفكار ومشاعر جميع الشخصيات - كان يروي القصة بالطريقة التي يشعر أنه يميل إليها مستطرداً ومتفلسفاً ومحذّراً القارئ.

وسواء كان الأمر صدفة أو عن سابق قصد أو مجرد غريزة أدبية قام ديفو بتغيير ذلك كله. إذ كتب بنغمة تقريرية واقعية مسطحة تبدو اليوم أشبه بتوقع مدهش لهمنغواي ودوس باسوس. وقد يعود سبب ذلك إلى أنه كان كاتب تقارير صحفية، ولكنها تبدو لآذاننا مقنعة إقناعاً مدهشاً. والكاتب الآخر الوحيد في الفترة السابقة للعصر الحديث الذي برع في نغمة الواقعية غير المبالغ فيها هو بروسبر ميرميه[1] الذي اشتهر برواية (كارمن) والتي يمكن لها أن تجتاز الامتحان بنجاح بفعل (سردها الصادق).

لقد اختار رشاردسن شكل الرسائل بمحض الصدفة إلا أنه وجدها تلائم هدفه إلى حدٍّ كبير. ولم تكن واقعية تماماً كديفو. إذ بالرغم من كل شيء، لا تستطيع أن تصدق أن كلاريسا ستخطف قلمها حالاً بعد اغتصابها وتصف لنا تجربتها بالتفصيل. ومع هذا فقد حقّقت النجاح.. إذ على الرغم من كل شيء يريد الروائي أن يصدّقه الناس - على الأقل في حالة كونه جاداً وليس كوميدياً - لأن

---

(1) بروسير ميرميه (1803 - 1870).

روائي فرنسي بدأ حياته الأدبية بتأليف كتابين خفيفين الأول (مسرح كلارا غازول، 1825) ويدور حول مؤلفات كاتبة درامية إسبانية وهمية، والثاني ترجمات ظريفة لبعض القصائد والأغاني الوطنية القديمة. ثم نشر بعد افتضاح أمره رواية دون أن يذكر اسمه فيها وهي (تاريخ حكم شارلز التاسع، 1829). اشتهر بكتابة الروايات القصيرة وجمع عدداً منها ونشرها في كتاب بعنوان (الموزئيك، 1833). اشتغل مفتشاً عاماً للنصب التاريخية في 1834 وتنقّل في ربوع فرنسا وكتب التقارير المهمة حول ضرورة صيانة الآثار. وبعد مرض أصابه جرّاء الهزيمة في سيدان توفي محطّم الفؤاد (المترجم).

قوة ذرواته تعتمد على المدى الذي يصدقه فيه قرّاءه.

لقد أشرنا إلى أن رشاردسن تفوّق على منافسين كثيرين - فيلدنغ وسموليه وستيرن - بسبب قوة تأثيره بالضبط. إذ كانت هذه القوة تبدو للقرّاء أكثر واقعية من أي شيء سبق وأن قرأوه. وقد اهتمّ الرومانسيون الأوائل - روسو وغوته وسينانكور - في استخدام التكنيك الذي طوّره رشاردسن. إلا أن الرومانسية كانت تسير في الاتجاه المعاكس، نحو الاستغراق في عالم أحلام اليقظة إذ في ميسورك أن ترى لعبة جر الحبل عند سكوت وبلزاك حيث يسعى كل منهما إلى التمهيد للأحداث بنغمة تقريرية إخبارية ومسطّحة وفي بعض الأحيان يستغرق الإعداد للمشهد فصلاً بأكمله يضمّ جميع التفاصيل الدقيقة. ولكن قبل نهاية (عروسة لامبرمون) أو (أوهام ضائعة) يذهب الحدث إلى أبعد حدود اللامعقول. (وتعتبر الرواية القصيرة - ميخائيل كولهوس - للكاتب كلايست[1] - دراسة ممتعة في هذا الصدد. فهي تبدأ كتقرير مسطح - قصة تدور حول الكيفية التي تقوم فيها العدالة بتحويل إنسان عاقل إلى متمرِّد - وتنتهي نهاية تشبه قصص الجنيات).

وفي الوقت الذي بدأ فيه ديكنز (مذكرات بكوك) في العالم 1836، ظهر أن معظم الروائيين يتفقون على أن أحد الأهداف الرئيسية للروائي هو إظهار مدى ذكائه ومما يقبل الجدل والمناقشة أن بدء ديكنز حياته بـ (مذكرات بكوك) إنما يمثّل كارثة أدبية حيث إن الهدف من الكوميديا التحرر والعواطف المفرطة، بينما تبدأ بكوك هكذا:

"كان أول خيط من الضياء يبدِّد الظلام، ويجلو بنوره الباهر، ذلك الغموض الذي أحاط بمطالع تاريخ حياة بكوك الخالد وبداية سيرته، يرجع إلى قراءة الفقرات

---

(1) هاينريش فون كلايست (1777 - 1811).
درامي ألماني كرّس حياته لدراسة الرياضيات والفلسفة. كان رجلاً طموحاً يعاني من انفصام الشخصية بيد أنه لم يكن واثقاً من مواهبه وقد عزّز مرضه النفساني إخفاق مسرحياته واحتقار غوته له. وقد دفعته نوبات الكآبة العنيفة إلى الإغماء واعتقد أنه ما من شيء في الكون يخفّف من عجز الإنسان المأوساي عن رؤية الحقيقة إلا الثقة المطلقة والحب المطلق. تمتزج في أعماله الأحداث ذات الجمال الغنائي العظيم مع مشاهد القسوة الوحشية (المترجم).

التالية من محاضر جلسات نادي بكوك، وهي فقرات يسر ناشر هذه المذكرات أشد السرور أن يضعها بين أيدي قرائه - دليلاً على العناية البالغة، والجهد الذي لا يعرف الكلال، والحصافة المدققة التي توخّاها في بحثه بين عديد الوثائق وتنقيبه"[1].

إن هذا النمط من اللغة الطنّانة يعتبر ممتازاً بالنسبة للكوميديا حتى لو كان محالاً. غير أن ديكنز واصل استخدامه في كل مناسبة. وهذا مقطع من الفقرة الثانية من (ديفيد كوبرفيلد) وهي رواية - سيرة ذاتية جادة:

استناداً إلى يوم ميلادي وساعته، حسبما أعلنت الممرضة، وبعض النساء الحكيمات من جيراننا الذين اهتمّوا بي اهتماماً حيّاً قبل مضي سبعة شهور على احتمال أن يجري بيننا تعارف شخصي أولاً، فقد قُدِّر لي أن أكون سيئ الطالع في حياتي.. إلخ.

لقد أثّر ديكنز في كل كاتب رئيس من كتّاب القرن التاسع عشر الذين جاؤوا بعده؛ من ثاكري إلى كارلايل ومن دستويفسكي إلى شو. وكان ينتاب الكاتب الشعور بالعار إن لم يظهر ككاتب متعلم: ميردث وجيسنك وويلز وبينيت وغالزورذي... وانتشر الأسلوب الكوميدي انتشاراً يشبه سرطان اللغة.

وكان جويس في طليعة من قذف بذلك جانباً وأصرّ على أن اللغة ينبغي أن تعيد التأكيد على موضوعها. والفصل الخاص بمكتب الصحيفة في رواية (يولسيس) يعتبر واحداً من أكثر المقطوعات الثورية في الكتابة لهذا القرن إذ يكتب جويس وكأن هناك آلة تصوير موجودة في ركن من أركان الغرفة، وآلة التسجيل في ركن آخر. كما وأنه يكتب أيضاً وكأن مهمته مجرّد استخدام موادهما. وعلى الرغم من أن إيشروود ابتكر المصطلح، فإن جويس هو الذي أبدع فكرة أن تكون آلة تصوير.

ولم تكن تلك اللحظة سابقة لأوانها إذ أخذت الرواية تتحوّل إلى ركام غير مفيد من الترابط الحر. وقد هجا شو ذلك في مقالة نشرت في العام 1916 - في الوقت الذي كان فيه جويس يكتب تقريباً الفصل الخاص بالصحيفة، وكان عنوان

---

(1) مذكرات بكوك، الجزء الأول، ترجمة عباس حافظ، القاهرة 1958.

المقالـــة: (أرنولد بينيت يعتقد أن كتابة المسرحية أسهل من كتابة الرواية) ويقتطف شو مشهد موت ماكبث برمته ثم يعيد كتابته بأسلوب رواية (كتبها أرنولد بينيت أو جون غالزورذي أو أي شخص آخر):

كان لا بد له من الإخفاق أخيراً رغم كل شيء. إذ كان الزمن يسير في غير صالحه. كما أن رجاله لم يقاتلوا فعلاً، بل نقلوا إلى أولد سيوارد كما أن الإيماء لم يضع بخصوص ذلك المقاتل العريق الذي قتل ابنه تواً..

يـــا لـــه من صباح لطيف. هل هناك ما هو أشد زرقة من السماء، أي شيء أكثـــر بياضاً من السحاب.." صحيح. هذا ليس نثراً أنه نوع من الإسهال. ولسوء الحظ، أدّت آلة تصوير جويس التي تبيّن وكأن من شأنها بعث الحيوية في الرواية من جديد، إلى طريق مسدود مباشرة وهذا ما يجب أن يكون موضوع فصل مستقل.



الفصل العاشر

الحدود

من الواضح أن الصورة أكثر صدقاً من اللوحة الفنية، والرسم للموضوع ذاته. إذ يختـــتار الفـــنان دوماً ويحرف بينما لا تستطيع آلة التصوير إلا أن تسجّل. ومن ناحية أخرى، يجوز أن يكون موضوع اللوحة الفنية أعظم بكثير من الصورة. إذ إن مـــشهداً مـــن مشاهد الريف لكونستايل قد يبدو تصويرياً. ولكن في ميسورك أن تقـــضي ساعة من الزمن وأنت تحدّق فيها وتكتشف قضايا جديدة مهمة وتفاصيل تكنيكـــية. ويظلّ عدد قليل من الصور مهماً لفترة تتجاوز بضع دقائق. كما يختار المصور بالطبع (معانيه) تماماً كما يفعل ذلك الرسام – عن طريق اختيار موضوعه – إلا أنـــه ينبغـــي عليه النظر إلى ما هو أبعد من ذلك، ويلتقط صورته في اللحظة المناسبة بالضبط.

لقد اكتشف الطبيعيون قوة الكتابة التصويرية. إذ إنها أشد إقناعاً ولهذا السبب تحظى بتأثير أقوى من تأثير سرد قصص كان يا ما كان. غير أن لها من الأضرار ما هـــو موجـــود في الصورة. ولا يمكن دراسة هذا عن قرب أكثر من دراسة رواية (يولسيس). إذ يهدف الكتاب برمته إلى مستوى جديد من الواقعية، ونوع جديد من الدقة التفصيلية.

"مركركناو" قالت القطة بصوت عالٍ.

وطرفت عيناها البرّاقتان المغمضتان خجلاً، وماءت طويلاً بحزن وهي تظهر له أسنانها البيضاء بلون الحليب. أما هو فقد شرع بمراقبة عينيها الصغيرتين السوداوين وهما تضيقان جشعاً حتى أصبحتا خضراوين بلون الحجر الأخضر.

إنـــنا نلاحظ هنا العناية التي يوليها جويس كي يحظى بالصوت المضبوط لمواء القطـــة. والوصـــف الذي يقدّمه لنا بلوم كله وهو يطعم القطة – وهو من الطول

بحيث يتعذر اقتطافه هنا – مثال رائع للواقعية التصويرية.

ولكن مع وصولنا إلى مكتب الصحيفة، يصبح من المتعذر تماماً الاحتفاظ بهذه الدقّة لأن هناك الكثير من الأمور الأخرى التي تحدث. إذ تنفتح الأبواب على مصاريعها ويندفع باعة الصحف وترنّ الهواتف، ويتحدّث عدد من الناس في وقت واحد كما يوجد هناك مونولوج ستيفن الداخلي ومونولوج بلوم، ولا يتعذّر متابعة هذا الأمر، بل إن جويس مضطر على ما يبدو إلى التبسيط والانتقاء بطريقة تناقض هذا الأمر، بل إن جويس مضطر على ما يبدو إلى التبسيط والانتقاء بطريقة تناقض مبادئ الواقعية التصويرية – والتي تسعى لأن تبدو غير انتقائية. إن فكرة كتاب مكتوب بكامله وفق هذا الأسلوب فكرة لا تحتمل لهذا يبدو واضحاً أن جويس أدرك ذلك الأمر. فبعد أن جاهد بضراوة في الفصول الأربعة الأخرى، يقدِّم لنا سلسلة من المحاكاة التهكمية الساخرة والتجارب اللغوية التي تشغل أكثر من نصف حجم الكتاب.

ما هو المبرّر لوجود هذه المحاكاة التهكمية الساخرة؟

حسن. إن جويس يقدِّم لنا على ما يلوح بحثاً في اللغة (في الفصول العشرة الأولى، أظهرت الحياة كما تبدو للملاحظة النقية المجرّدة. والآن سأريكم مئات الطرق التي يكون في ميسور اللغة تزييف هذا الواقع...) وفي الفصل الأخير، يعود إلى الملاحظة المجرّدة حيث يدخل جويس جهاز ميكروفون في رأس مسز بلوم ويأخذ في تسجيل أفكارها..

ومع وقوف رواية (يولسيس) من وراء جويس، فإنه لم يستنفد طاقته في بناء صورة الذات، بل إنه استنفد أيضاً مادة موضوعه. إذ تمثّل رواية يولسيس فيلماً نثرياً عن أي إنسان يعيش حياته اليومية. هل هناك شيء آخر يكتبه؟ لقد عاد فلوبير بعد أن واجه المشكلة ذاتها في (مدام بوفاري) إلى الماضي وقدّم رواية تاريخية. ولكن بما أنه يعرف عن قرطاجنة القديمة أقل مما يعرفه عن فرنسا الحديثة، فقد كانت النتيجة بالتأكيد أمراً يشبه الهبوط المفاجئ من الذروة. لقد عقد جويس العزم على عدم ارتكاب الغلطة ذاتها. بالإضافة إلى ذلك، فإن من شأن التكنيك التصويري أن يكون عديم الجدوى في محاولة وصف معركة الماراثون. ولكن التاريخ

يتساوى بالتأكيد في واقعيته مع اللحظة الراهنة. كما يتساوى العقل اللاواعي في أهميته مع العقل الواعي.

ومن الناحية المنطقية، أصبح خليق بجويس التخلي عن الكتابة والتحول إلى صناعة الأفلام السينمائية - ومن الأنسب أفلام البعد الثالث الملونة - وعندها ربما يحالفه النجاح بعد أن يجمع الصور مع الموسيقى في إحداث النظير المنطقي ليولسيس وهو عمل يدور حول التاريخ واللاوعي. ولكنه بدلاً من ذلك، حاول تنفيذ ذلك بواسطة اللغة - على الرغم من أن الجزء الثاني من يولسيس يمثّل تجسيداً مؤخراً حول الأسلوب الذي تزيّف فيه اللغة الواقع. لقد أراد جويس أن يحوِّل اللغة إلى ما يشبه الموسيقى. غير أن الموسيقى (شاملة)، بينما كان مزيج جويس الغريب لعشر لغات أو ما يقرب من ذلك أمراً ذاتياً جداً. إن الموسيقى تدغدغ العواطف، أما توريات جويس التي لا تحصى فتدغدغ الإحساس بالسخف. والأسوأ من ذلك، إنها تحدث تأثير الطرافة لا غير. و(سهرة فينغان) تمثّل خطأً فادحاً في التقدير.

بيد أن الخطأ الحقيقي وراءها يكمن في مفهوم جويس من أن اللغة نوع من البحر السحري المليء بمخلوقات غريبة. وهذا مجرد تفكير مشوش. إذ إن اللغة أداة توصيل كالبوصلة أو المسطرة. وفي الإمكان استخدامها في وصف الواقع، بل واستغواره. ولكنها ليست بحدّ ذاتها شكلاً من أشكال الواقع. وبالطريقة نفسها، تساعدنا لغة الرياضيات على استغوار الحقائق الرياضية عن الكون الذي نعيش فيه، ولكن في ميسورك أن تقضي سنوات باللعب بالأرقام المصرية والرومانية والعربية دون أن تحقّق اكتشافاً رياضياً واحداً. إن ما يهمّ ليس اللغة، بل الواقع الذي تقابله. وقد يكون في بعض الأحيان ضرورياً إحداث كلمات جديدة، ولكن ذلك لا يحدث إلا عندما نجد أمراً لا مرادف له بين الكلمات القديمة. فلو حدث على سبيل المثال تغير إحيائي يجعل أعيننا حساسة للأشعتين تحت الحمراء وفوق البنفسجية، فإن من شأننا أن نرى الألوان الجديدة التي لا تعرف لها اسماً حالياً، ولذا سنحتاج إلى كلمة جديدة. وكلما نظرنا بعمق أشد إلى الواقع، كلما لاحظنا مزيداً من ظلال المعنى الجميلة. ويحتاج كل ظل إلى كلمة جديدة، أو مزيج من الكلمات القديمة. وهذا هو الأسلوب الذي (تنمو) بواسطته اللغة. إنه أشبه بفطريات عن

الواقع وليس الواقع بحدّ ذاته. وهذا هو الاعتراض الأخير على (سهرة فينغان). فهي ليست محاولة للتعبير عن ظلال جديدة من المعنى، بل مجرد لعبة لغوية مثل هرة صغيرة تلعب بكرة من الصوف.

وبقدر ما يتعلق الأمر بالرواية، فإن علم لغة جويس طريق مسدود.. ويبدو أن الروائيين يدركون ذلك إدراكاً غرائزياً، بل حتى إن قسماً قليلاً منهم حاول ذلك. والاستثناء المهم جداً في هذا الشأن هو أنطوني بيرجيس حيث تعتبر روايته (البرتقالية الآلية) أداءً رائعاً يستخدم لغة علمية مبتكرة ابتكاراً جيداً (مستمدة في معظمها من الروسية) ليستحوذ على الحالة العقلية لوغد شاب في دولة من دول البحبوحة في المستقبل. ولكن على الرغم من أن بيرجيس لا يخفي إعجابه بجويس وانهماكه باللغة، فإنه ليس تجريبياً في الأساس. إذ تظهر رواياته الأخرى على نحو واضح أنه ينتمي إلى الروائيين أصحاب التقليد الكلاسي مع بعض الاهتمامات الأخلاقية. غير أنه يفتقر إلى عناد جويس المهووس ألا وهو التفاني من أجل المنطق الفني – الذي ربما يبيّن كيف استطاع تفادي طريق جويس المغلق.

* * *

وتوجد أنواع أخرى عديدة من الطرق المغلقة. لقد كان روائيو القرن العشرين ناجحين في اكتشاف طرق جديدة لنيل تطويرهم حيث إن (رصيف) يتس يمتلئ بكل أنواع السمك من الحوت الأبيض إلى الشرغوف. غير أن السحر الذي أغواهم إلى الشاطئ لا يتغيّر أبداً: الواقعية والرغبة في القبض على القارئ من تلابيبه وهزّه حتى تصطك أسنانه.

وكمثال رائع وخاص حول التكنيك، في ميسورنا أن نستشهد بقصة (المسيح في الخرسانة) للكاتب بيرتو دي دوناتو التي وسعها لتصبح رواية في العام 1939. لقد جرى طبعها أولاً في (الإسكواير) وكان لتأثيرها أبلغ الأثر. وهي تصف انهيار مبنى لم ينته بناؤه ويعمل فيه عدد من العمال الإيطاليين. ويصف لنا المؤلف في الصفحات القليلة الأولى الرجال وهم يشتغلون تحت ضغط كبير وعبودية يتعرّضون لها على يد المدير الأميركي الذي يهتمّ بتعليمات السلامة، رئيس العمال جيريميو رجل مرح فوق العادة. وبعد أن مكث لمدة عشرين سنة في أميركا، دفع في الحال

مبلغاً من المال كعربون لشراء بيت من البيوت. ويتساءل فيما إذا كان قد قُدِّر لجميع العمال مواجهة شبح البطالة القائم. فيتضرّع إلى الله طالباً الإرشاد عندما يأخذ المبنى في الانهيار - "... تفجّرت الدعامات بفعل لطمات التصدّع التي هي أشبه بقصف المدافع. تقيّأت الأرض عالياً. وتشبّث جيريميو بالهواء وصرخ بألم. أيها الإخوة! ما الذي فعلناه؟ يا أطفالنا! وبسرعة الضوء انعدم التوازن وتطاير الرجال المتجمّدون ممزّقين بفعل الانفجار، وأصبحت الجدران والأرضيات والعوارض موجات متناثرة قوية مندفعة تسحق بالانفجار رجال الطابع الأرضي ومواده برابطة الموت".

ولكن هذه ليست سوى البداية. إذ يصف دوناتو في أربع صفحات أخرى وصفاً لا كلال فيه احتضار جيريميو دون أن تفوته فائتة. إذ اخترقه خازوق من الفولاذ. ويحطّم أسنانه إذ يعضّ بها على إحدى العوارض ثم يأخذ الحديد بالانهيار عليه وببطء يعصر جمجمته ويضيع شكلها.

ربما كانت هذه أقوى قصة قصيرة تكتب لحدّ الآن. وقليل من الناس من يقرأها ولا ينتابه الإحساس بأنه قد تلقّى ضربة على رأسه. وربما يغفر للنقاد إذا ما شعروا أن الكاتب الذي يستطيع أن يقدِّم مثل ذلك الشيء كان نابغة أدبياً من الطراز الأول وتلك القصة هي أول قصة نشرت لدوناتو.

إن النسخة الكاملة التي جاءت بعدها أقنعت كل شخص يحتاج إلى الإقناع بأن هناك هوة من الاختلاف بين القصة الجيدة والرواية الناجحة. ولكي نبدأ، فإن الذروة العنيفة جداً تميل إلى جعل كل شيء يسبقها يبدو تافهاً. ففي نسخة القصة، كانت الصفحات الافتتاحية قصيرة، أما في الرواية، فقد كان من الضروري توسيع مشهد الموت إلى الحدّ نفسه. وقد تمثل حل المؤلف في إدخال مشاهد من الحياة الإيطالية المحلية - مع التأكيد على الدفء والحب الإنساني - مع مشاهد العنف والموت المفاجئ. ولكن غالباً ما تكون هذه صرخة كاذبة، إذ تظل القصة كلاسية بينما الرواية منسية الآن.

وطبق الوصفة الأساسية ذاتها وبنجاح أكبر وليم فوكنر. كان فوكنر في الواقع أكبر عامين من همنغواي، لكن همنغواي أثّر فيه تأثيراً شديداً والشعور المركزي

لمعظم أعماله هو حنينه الرومانسي إلى الجنوب القديم. ونلاحظ التوازي مع همنغواي في الرواية الأولى (مرتب الجندي) التي تدور حول بطل من أبطال الحرب يعود إلى مسقط رأسه بعد أن تشوّه تماماً (تستأصل أعضاء البطل التناسلية ولا تزال الشمس تشرق) وفي (سارتوريوس، 1929) نجد أن الثيمة هي مرة أخرى يأس جندي سابق سبق وأن أُصيب بحروق في أحداث الحرب. وعلى العكس من همنغواي، لم يكن فوكنر في الحرب إلا أنه أراد فيما يبدو أن يقول شيئاً ما لقرائه عن التوتر والمرض واليأس الذي يمكن أن ترمز إليه جراح الحرب وصدمتها.

وجاءت بعد (سارتوريس) في العام ذاته (الصخب والعنف) وهي أول رواية أميركية فوكنرية نموذجية، إذ كانت لغة الروايات الأولى وبناؤها تقليدياً. أما الآن فقد سار فوكنر باللغة إلى أبعد من المألوف وقام بتقطيع البناء للتعبير عن إحساسه بالتوتر المأساوي. والشخصية المركزية فيها هي رجل شاب آخر واقع تحت ضغط عقلي حاد واسمه كوينتن كومبسن. أما الحادثة الرئيسة فيها انتحار كوينتن.

لقد احتاج فوكنر، كما احتاج شكسبير في هاملت، إلى سبب رمزي ليأس كوينتن. وقد اختار لذلك علاقة كوينتن بأخته كادي (على الرغم من إصراره لدفع أي تفسير مبسط، إن كوينتن لم يكن مهتماً بجسد كادي، بل مجرد بفكرة شرف العائلة الذي يتمثّل في العذرية). لقد تعرّضت كادي للإغواء على يد رجل شاب ثم تزوّجت من آخر لتخفي حملها. إن غيرة كوينتن - وهوسه الكئيب لفقدان أخته عذريتها - تلتهم عقله. غير أن هذا لا يمثّل سبباً مباشراً لتوتره العقلي. فهو يأسف لاختفاء الجنوب القديم وانهيار ثروة عائلته المطرد - حيث يضطر إلى بيع مرعى يملكها أخوه الأصغر المعتوه، كي يتمكّن من إرساله إلى هارفارد. أما الأب فهو متعطش دائم للمشروب المفضّل كحول يقضي أيامه في مكتب فارغ يقرأ فيه الشعر اللاتيني،وأمه سنوبية عصابية وشقيقها مدمن على المشروب المفضّل. إن الرواية بكاملها إليزابيثية بصورة إيجابية من ناحية جوّها الخاص بالقدر المخيّم عليها.

يتألف القسم الرئيس من الرواية من مونولوج كوينتن الداخلي الطويل في اليوم الذي يقدم فيه على الانتحار، ويمثّل جوهر هذا المونولوج أحد المشاهد التي يناقش فيها كوينتن وكادي حلف الانتحار إذ تضطجع على ظهرها فوق العشب

الــسندي بينما يرفع هو رأس السكين فوق حنجرتها وتحثّه على أن يغمدها فيها. إن الــنغمات الجنــسية واضحة غير أن السفاح بالمحارم الذي قد يبدو ذروة طبيعية لا يــتحقّق أبداً، لأن فوكنر متلهف إلى عدم الوصول إلى الذروة، حيث ينبغي إبقاء القارئ في حالة تشبه التوتر التراجيدي.

عندما ظهر (الصخب والعنف) صُدِمَ، كما يفهم، النقاد القليلون الذين انتبهوا لهـــا، كما وأنهم شعروا بالضيق. إذ إن الكاتب الذي يبدأ روايته بمونولوج داخلي طــويل يتحدث به معتوه، إنما يطلب من القارئ أن يشعر بالسأم. لقد أرادوا أن يعلموا لماذا تعيّن على فوكنر القفز إلى الأمام وإلى الخلف في أوقات عشوائية جداً، ولماذا يبدو وكأنه يريد تحويل الرواية إلى أحجية من أحجيات الصور المقطوعة التي تحــتاج إلى القــراءة مرات عديدة. لقد قال جويس في إحدى المناسبات: "إنني لا أســأل القــارئ أكثر من أن يهب حياته لقراءة مؤلفاتي". وتبيّن أن فوكنر يحمل الفكرة ذاتها.

ومــن خـــلال الاســتعراض، يصبح من السهولة أن نرى لماذا كتبها فوكنر بالطــريقة الــتي قــام بها. فهو، إسوة بشكسبير، لم يستطع العثور على (المعادل الموضــوعي) الــصحيح لنقل عواطفه. حيث يتلخّص هدفه في إحداث الإحساس بالمأســاة والهدر الذي يترك القارئ ممزقاً. ومن المقرّر أن تكون الذروة التراجيدية للرواية انتحار كوينتن، ومن المقرّر أيضاً أن يتم ذلك في إطار سقوط أسرة من أسر الجنوب القديم بل إن العواطف الكامنة وراء الرواية هي العواطف ذاتها الكامنة وراء شعور عدد كبير من الرومانسيين في القرن التاسع عشر. وهو شعور يتلخّص في أن العظمة والنبل يكمنان وراء نائي الماضي، وأن العالم ينحدر نحو عصر آلي يخلو من الــروح. لقد اقتبس دبليو. بي. ييتس عن رسكين قوله إنه بينما كان يسير متجهاً نحو المتحف البريطاني، أضحت وجوه الناس أكثر فساداً يومياً. وتجسّد رواية فوكنر الــشعور ذاته. إلا أن المغايرة بالنسبة لأميركي يعيش في عصر التهريب لا بد وأن تكـــون أكثر وقعاً مما هي عليه عند الأوروبي. إذ ما الذي يجمع هنري فورد وآل كابوني مع (الأمور الجميلة والنبيلة) لعصر انقضى؟ ولهذا، فإن الرواية علامة اشمئزاز مـــن العــالم الحديث. وهذا يوضح السبب في تذبذبها إلى الأمام وإلى الخلف بين

عقدين من الزمان (1910 – 1928). ففي العام 1910 وهو العام الذي انتحر فيه كوينتن كان لا يزال هناك شيء في الجنوب القديم باقٍ حتى لو كانت الأسرة في حالة انهيار. وفي العام 1928 (وهو العام الذي كتبت فيه الرواية) كان الجنوب قد انتهى. ويمثّل فقدان كادي لعذريتها بداية النهاية. وحاول كوينتن أن يجدِّد احترامه للذات بأن طلب من الغاوي مغادرة البلدة، بيد أنه أغمي عليه عندما حاول ضربه. إن الإنسان المهذّب الحساس غير فعّال في العالم الحديث. فينتحر كوينتن وتتزوّج كادي، غير أن زوجها يطلّقها عندما يعلم أن أبنتهما ليست من صلبه. ولهذا يجري إرسال الابنة كي تعيش مع عائلة كومبسن وتجد أن الحياة هناك لا تطاق تماماً كما وجدها كوينتن وكادي. أما الأخ الباقي (جيسن) فهو مادي وضيع ومضلل. وعندما يبث الأخ المعتوه بنجي الهلع في نفوس بعض فتيات المدرسة، فإن (جيسن) نفسه هو الذي يصرّ على وجوب إخصائه. وفي القسم الأخير من الرواية، تهرب الابنة غير الشرعية ومعها مدخرات جيسن (بالإضافة إلى نقود كان قد سرقها). ويبدو واضحاً تماماً أنه قُدِّر لها أن تنتهي هائمة على وجهها في الشوارع...

الحقيقة هي أن الحبكة تتساوى في فجاجتها وميلودراميتها والمأساة الإليزابيثية المبكرة. هذا واضح من خلال الملاحظة التي دوّنها فوكنر عن الشخصيات في الطبعة التالية. فبالنسبة لكادي: "قُدِّر لها وهي تعلم ذلك.. وقبلت بذلك القدر دون البحث عنه أو الهرب منه. غير أن في كونها أسيرة القدر غير واضح. طالما أنها تزوّجت من قطب من أقطاب الأفلام، وتعيش في باريس وتنتهي على ما يبدو خليلة لجنرال ألماني خلال الحرب العالمية الثانية. ويصف فوكنر وجهها قائلاً إنه (دائم الشباب وفاتن وبارد وهادئ وملعون)، ويعيد هذا كله إلى الذهن تعليق تولستوي على الكاتب أندرييف: "إنه يواصل إطلاق صيحات الاستهجان ولكنه لا يخيفني". إن فوكنر أذكى من أن يطلق صيحات الاستهجان فهو يحاول إقامة جو من نوع Gotterdanmerung[1] وذلك بتكرار كلمات مثل (مقدر) و(ملعون)

---

(1) أوبرا لفاغنر وهي رابعة رباعيته الأوبرالية (The Ring of the Nibelung) أي (حلقة الشياطين) (المترجم).

بـــصوت كئـــيب كما أنه يحاول جعل الحدث بالغ الغموض بحيث تمرّ الفجاجات دون أن نلاحظها.

إن العـــيب الكامن في (الصخب والعنف) واضح تماماً، فقد فشل فوكنر في العـــثور على سلسلة من الأحداث ليجد العواطف، إذ إن العمل الأدبي يحتوي على العواطـــف كمـــا تحـــتوي الزجاجة على المشروب المفضّل. فقد عجز فوكنر عن إحداث زجاجة تضم هذه العواطف بالذات. وحديث كوينتن عن شرف العائلة لا يخدع أحداً. ورغبته الحقيقية هي أن يصبح حبيب أخته، ودافعه إلى الانتحار غيرته. وفي كل الحالات، كان خليق بفوكنر أن يمتلك الشجاعة ليقدِّم ذلك علناً بدلاً من الادعاء أن الرواية تدور حول أمر آخر. فالإبهام الكامن في جوهر الرواية - بالكاد يكـــون من باب التجاوز إطلاق عبارة مراوغة عليها - يجعلها غير مقنعة في النهاية أن الفشل النسبي لـــ (الصخب والعنف) جعل فوكنر يقرِّر محاولة كتابة رواية من شأنها أن تجلب له المال، رواية صدمة. وطبقاً لفوكنر فقد استغرق ثلاثة أسابيع في كتابة (الحرم) وكانت محاولة لكتابة (أشد القصص التي في وسعي أن أتخيّلها رعباً). وعندما رأى نسخة التجربة الطباعية قام بتمزيق الألواح الطباعية وأعاد كتابتها من جديد. بيد أن النتيجة لا تزال مرعبة نوعاً ما. إذ يجري أخذ تمبل دريك، وهي ابنة أحـــد القضاة، إلى وكر لإحدى العصابات حيث يتمّ فيه بيع وتهريب المشروبات المفضّلة بصورة غير قانونية ويهجرها صديقها، إلا أنها تتجاهل النصيحة في مغادرة المكان قبل حلول الظلام. ويطلق أحد رجال العصابة واسمه بوبي النار على الرجل الذي يحرسها، ثم يغتصبها بكوز ذرة لأنه كان عنيناً. وبعد هذا يأخذها إلى ماخور في ممفـــيس ويجـــد لها عشيقاً وينال شيئاً من الرضا المنحرف جراء مراقبتهما وهما يمارســـان الحـــب، بيـــنما يجلس عند طرف السرير ومعتمراً قبعته. وعندما يحاول العاشق أن يحظى بها منفردة يقتله بوبي. وبعد ذلك يتّهم زوراً في محاكمة جريمة قتل أحـــد مهرِّبي المشروبات المفضّلة باغتصابها وبقتل الرجل الذي كان يحميها. وهنا يقـــتحم الغـــوغاء السجن ويحرقوا الرجل حياً. وأخيراً يشنق بوبي بسبب جريمة لم يرتكبها.

ومرة أخرى نجد أن القصة مكتوبة بطريقة مبهمة ومبتسرة بحيث يتعذّر لدى

أول قراءة إدراك ما يجري بالضبط ويرجع هذا جزئياً إلى الخوف من الرقابة، وكلياً إلى رغبة فوكنر في الاحتفاظ بجو له إيماءات غامضة وهمسات تآمرية. وكان ما يقوله من الرعب بحيث يتعذّر قوله مباشرة.

وفي هذه المرة يكون قد عثر على (معادل موضوعي) للرعب الذي يريد نقله – وهو لسوء الحظ ليس بسبب رومانسيته وإحساسه بالمعنى والقيم. وهناك بالطبع الاعتراض القائل إن الأمر كل غير قابل للتصديق تماماً، إذ ما من شأن تمبل أن تستسلم بإذعان لعملية اغتصابها بواسطة كوز ذرة ثم يجري اغتصابها مرات عديدة في الماخور في ممفيس، وأنه ما من شأنها أن تشهد ضد رجل بريء وهلمَّ جرا. لكن هذا لا يرقى إلى أهمية تذكر لو أن فوكنر نجح في إدخال قيمه الإيجابية إلى الكتاب. وهي موجودة هناك عن طريق المضمون ليس إلا في قرفه الواضح من العالم الذي يصوّره (وحتى بعد هذا)، يبدو جلياً أنه يستمتع سراً باغتصاب تمبل كما استمتع رشاردسن باغتصاب (كلاريسا). إن العنف في (الحرم)، كما هو في (المسيح في الخرسانة) يعتبر نفياً للقيم ولهذا فهو يمثّل نوعاً من الطريق المسدود.

المشكلة واضحة. ليس في ميسور الروائي نيل الأمرين. فإن هو شاء الكتابة عن عالم القيم الإنسانية القديم والمستقر – ذلك العالم الذي نجده عند جين أوستن أو ترولوب – فعندها ينبغي عليه أن يتخلّى عن محاولة ضرب الجمهور بأساليب الصدمة التي تجعلهم يستسلمون. والاثنان يرفضان الامتزاج ولا بد من موازنة إحساس الكاتب بالمعنى – الأشياء التي يحبها والقيم – مع الأشياء التي يكرهها أو يرفضها. وهكذا نجد لدينا، عند تولستوي مثلاً، عالم البؤس والعنف يقابله عالم الإنسانية والخير والتضحية بالنفس. كما تقابل الجريمة والانتحار ومضات من التعبير الصوفي في قيم الحياة المطلقة. وفي فصل مشهور من (الإخوة كارامازوف) يحاول دستويفسكي حقاً أن يزن كل شرور العالم مع كل الخير الذي فيه، وكأنه يضعهما في كفتي الميزان. بينما ليست (قيم) فوكنر، تماماً كما هو الحال مع قيم همنغواي، من الإيجابية بحيث توازن العنف والبؤس. فهو يؤمن بالكرامة وقوة الجلد عند الناس العاديين وبالقيم الأرستقراطية للجنوب القديم، غير أنها خفيفة جداً مما يجعل كفّة الميزان ترفض ذلك. إن في ميسور أي ناقد نافذ الحس أدراك هذا المبدأ أن يتكهّن

بعد (الحرم) بأنه ما من شأن فوكنر تأليف كتاب ناجح بكامله - ليس بالضرورة أن يكون تحفة، بل حتى كتاباً يجسِّد تجسيداً مرضياً قيمه.

وهذا صحيح، إذ نجد (بينما أرقد محتضراً) و(الضوء في آب) أكثر نجاحاً من الناحية الفنية من (الصخب والعنف) و(الحرم). بيد أن هذا يرجع إلى أن فوكنر قد خفض مداه. إذ لم يعد يحاول نقل إحساسه الرومانسي بـ (الأشياء الجميلة والنبيلة)، والتي قضت عليها المادية الحديثة أو استأصلتها. حيث إن أكثر جسوره المكثفة عن أقصى الجنوب القديم في (أبسالوم؟ أبسالوم) تمتلئ تقريباً بالعنف والقسوة اللذين يتساويان مع (الحرم)، وينتهي كما هي الحال في (الصخب والعنف) بهذيان أهبل. وبعد ذلك، ولعقدين من الزمان (1937 - 1959) يكرِّس فوكنر نفسه لرواية ثلاثية تدور حول القدمين الجدد وهم أسرة سنوبس الضيقة الأفق والتي غدت سيدة الجنوب الجديدة. وتحتوي أولى روايات الثلاثية وعنوانها (القرية الصغيرة) على بعض الأحداث الكوميدية الممتازة، مما توحي بأن فوكنر أخذ يفقد الهاجس المكتئب الذي حوّله إلى أحد الروائيين العظام تقريباً، بل إنه لم يستعد أبداً لتلك القوة التي توهّجت ودوت تحت سطح الروايات المبكرة. والجزء الأكبر من أعماله المتأخرة متكلف ومصطنع وكأنه يحاول التعويض عن افتقاره إلى التوتر الداخلي بروعة الأسلوب.

ويبدو جلياً من خلال الاستعراض أن نقطة التحول عند تطور فوكنر هي (الحرم). ولكن ما هو الخلل بالضبط؟ لقد تمثّل ذلك الخلل في الأساس في المشكلة التي ظهرت لأول مرة قبل ربع قرن من الزمان تقريباً، وذلك عندما ظهرت الطبيعة: التناقض بين الميكروسكوب والتليسكوب - القريب والبعيد - إذ تستخدم الطبيعة عدسات ضيقة الزاوية لإحداث وهم بالواقع. إن فوكنر ليس طبيعياً بالأساس بل أحد الرومانسيين ولكنه أدرك أنه إذا أراد تحقيق تأثير ما، فإنه ينبغي عليه استعمال أدوات الطبيعة - ولا سيما أدواتها المضلّلة: تأثير الصدمة. فقد حاول في (الصخب والعنف) التوفيق بين الاثنين بآلية الانتقال الزمني. ولهذا، فعلى الرغم من أن كل قطعة فردية هي صورة مقربة، فإن هذه القطع تأتي من أزمنة وأماكن متباينة تعطي نوعاً من الرواية المتسعة الزاوية. بينما تحاول (الحرم) طرح صيغة

جديدة: استسلام واضح للطبيعة، ولكن بفعل تأثيرات الصدمة التي تبلغ من العنف (كالانحـــراف الجنـــسي والحرق حيّاً.. إلخ) بحيث تعلو معه فوق الواقعية إلى عالم الفنـــتازيا الغوطية تقريباً. لقد كانت ضيقة خطرة إذ كانت تعني بادئ ذي بدء أنه صـــنّف نفـــسه روائياً يكتب عن العنف والكآبة. وهذا يعني بدوره أنه يتعيّن عليه الاســـتمرار في البحث عن مزيد من صور العنف. وهكذا نجد لدينا في (الضوء في آب) حـــبكة إليـــزابيثية أخرى تتضمّن عانساً باردة تتخذ لها عاشقاً زنجياً وتغدو شبقة. وأخيراً يقتلها العاشق، كما أنه يُقتل ويُخصى على أيدي الغوغاء وليس هذا إلا تـــنويعاً لثـــيمة (الحـــرم) حول الاغتصاب (يشير اسم تمبل إلى الثيمة) والشبق والقتل.

ويبدو أن هناك حدوداً للطريقة التي يمكن فيها استخدام هذه الثيمات. فإذا ما ركلت شخصاً في بطنه ثم ضربته على رأسه، فإنه من المتعذّر تقديم أي انطباع آخر بواسطة العنف وحده. وحاول عدد قليل من الروائيين ذلك. فبعد موت فوكنر في العـــام 1962 كادت الرقابة الأدبية أن تختفي. إذ عالجت رواية (لوليتا) لنابوكوف ثـــيمة الجنس مع فتاة في العاشرة من عمرها دون أن تتعرّض للإدانة. وأصبح ممكناً نشر روايات سادية صريحة مثل (قصة أو) و(الصورة). كما تنتهي رواية (كاندي) لـــتيري ساذرن[1] والبطلة تمارس الحب مع والدها. كما وأصبحت رواية (الغداء العـــاري) لولـــيم بارو – العنوان من اقتراح جاك كيرواك – من الروايات السرّية

---

(1) تيري ساذرن (1924 –).

روائـــي وكاتب قصة قصيرة ولد في الفارادو بولاية تكساس الأميركية وعاش في مدينة نيويورك. كتب رواية (كاندي) بالاشتراك مع ميسن هوفنبرك ونشرت في باريس في 1955 باسم مستعار هو ماكسويل كـــنتن ثم نـــشرت في أميركـــا في 1964، وهي رواية محاكاة ساخرة لكانديدا وتدور حول فتاة بريئة ســـاذجة تتعـــرّض لاعتداءات جنسية متكرّرة. أما روايته التالية (الوميض والزخرفة التخريمية، 1958) فتحـــتوي على محاكاة ساخرة من الأعراف المعاصرة وذلك من خلال حبكتين، الأولى تعذيب طبيب اختصاصي والثانية الغواية على مستوى طلبة الكلية. له أيضاً (المسيحي الساحر، 1959) وهي حكاية خـــرافية يقرِّر فيها البطل البليونير غي غراند إثبات أن لكل شيء ثمنه. ساهم ساذرن في كتابة سيناريو الفـــيلم الـــشهير (دكتور سترينجلاف) أما (ماريجوانا ومذاقات أخرى، 1967) فهي مجموعة قصص قصيرة (المترجم).

الكلاسية قبل زمن طويل من ظهورها في أميركا في العام 1962، ويقرّ الكتاب أنه يوميات هذيان الكاتب أثناء إدمانه تعاطي المخدرات. وهو يستعمل التكنيك ذاته الموجود في فصل مدينة الليل من رواية (يولسيس) - الفنتازيات تدور كالدوامات وتتحلّل كما يحدث في الحلم. وتتضمّن هذه الفنتازيات الأوصاف الدقيقة عن عمليات الانحراف الجنسي والسادية. وكان من شأن هذه أن تصدم قبل عشرة أعوام كل فرد باعتبار نشر مثل هذا الكتاب من الأمور غير المفهومة إلا إذا نشر بواسطة (مطبعة خاصة) أو ربما حسب علمي بواسطة - جمعية نفسية - وعلى أية حال، فإن الرواية في الأساس تمثّل شكلاً من أشكال التسلية.

وعلى الرغم من أن (الغداء العاري) لا تخلو من البراعة الأدبية، فإن المركيز دوصاد وحده الذي من شأنه أن يراها مسلية. بيد أن جويس وهمنغواي وفوكنر أشاروا ضمناً إلى أن الرواية لها غرض أعمق من التسلية: أن تقول الحقيقة - حتى لو كانت مجرد الحقيقة الخاصة بالمؤلف نفسه. وكانت النتيجة المثيرة هي أن (الغداء العاري) أفلحت في الوصول إلى النشر والبيع علناً وبلا همسة احتجاج. وربما شعر النقاد أنها كانت تمثّل علامة جيدة مهمة في تاريخ الرواية مما جعلها تذهب إلى أبعد مما ذهبت إليه رواية سابقة. ولكنه أصبح واضحاً مع روايات بارو التالية: (الإلهة الناعمة) و(التذكرة التي انفجرت) و(نوفا إكسبريس)، إنه، إسوة بفوكنر، حدّد معالمه و لم يعد في ميسوره التحرك إلى ما وراء ذلك.

ومثال آخر يفي بالغرض. ففي العام 1972 قدم ناشر من تورنتو رواية بعنوان (جامع القمامة) لجوان بطلر. ويذكر أن أول رواية لبطلر (يوميات مدينة الكرنب) كانت تحمل عنواناً فرعياً هو (وثائقية). وظهر أن هذه الرواية سرد لسيرة ذاتية لكاتب من الكتاب يعيش في حي الفقراء في مدينة تورنتو. والرواية تحفل بالجنس والعنف، بيد أنها تحفل أيضاً بحس صادق قوي، ونالت حفاوة نقدية كبيرة. وتعالج الرواية الثانية مرة أخرى سأم أحد المثقفين وإحباطه. وهو يعيش في هذه المرة مع أسرته في تورنتو. ودفعه يأسه وإحباطه إلى حافة الجنون. ففي الصفحة الخامسة يبدأ تأثير الصدمة:

"يغوّر جمجمة القطة بواسطة مذكي النار. بيد أن هذا فنتازيا على ما يبدو. إذ

إنه وبعد نصف صفحة من ذلك يقتلها ثانية بواسطة السكين، ومن هناك فصاعداً، يتفجّر العنف على فترات. فهناك وصف طويل لمعركة تنشب في أحد الأزقة، وتنتهي عندما يفجّر الراوي قمة جمجمة الرجل ويدفع بيده داخل دماغه ثم يطوح به نحو الجدار. ولكن ذروة الكتاب تكمن في المشهد الذي يصف كيف يلتقط الراوي إحدى الفتيات ويأخذها معه في نزهة في الريف ثم يقبلها. ويجري وصف تفاصيل عذاب الفتاة بروعة لعدّة صفحات. كما يصل الراوي إلى عدة ذروات جنسية قبل أن يقتلها.

وإذا كان الغرض من هذا القتل - كما هو الحال في الاعتداء الأول على القطة - فنتازيا مريضة أخرى فتلك قضية أخرى. والرواية بحدّ ذاتها فنتازيا، لذا فإنه ليس من قبيل السفسطة القول إن المشهد لا يحدث إلا داخل عقل الراوي، وتبرير مثل هذا المشهد هو أنه (يقول الصدق) وأن واجب الراوي قول الصدق، ويصف هذا المشهد بالتأكيد شيئاً ما يحدث بانتظام رهيب في مجتمعنا، شيئاً لا نعرفه إلا بصورة غير مباشرة من خلال تقارير الصحف. ولا يمكن أن يقوم هناك شك في أن المؤلف كشف أيضاً عن أصالة هائلة معينة، بيد أنها تقوم مرة أخرى على خطأ فني مفاده أن مهمة الكاتب محاولة جعل عيني القارئ تدمعان وأسنانه تصطك. فإذا كان الأمر كذلك، فإن للروائي عذره عندئذ في إحداث تأثير أشد عن طريق إهمال الرواية لصالح صناعة الأفلام وتقديم التعذيب تقديماً مرئياً، ومن الأنسب أن يتم ذلك بالألوان. ومن شأن التأثير الأخير أن يحدث بفعل ارتكاب مثل هذا القتل فعلاً أمام الجمهور... بيد أن هذا هدف الرواية والرواية الضيقة الزاوية، القريب والبعيد. وبدلاً من أن تستحضر الرؤية القريبة تركوه وحده في كون وحشي يخلو من البشر..

وفي الإمكان التعبير عن الخاتمة بهذه الطريقة.

إن القانون الأساس للرواية هو قانون الحركة الثالث لينوتن وهو أن لكل فعل رد فعل مساوٍ له ومعاكس. فتأثير صدمة الإغواء والاغتصاب عند رشاردسن يقابله شعور مساوٍ له وقوي بالأخلاق والخير - الخير الإيجابي وليس الخير السلبي. والقسوة والعنف يقابلهما عند دستويفسكي التأكيد الديني الصوفي، كما ويقابل

الإحساس بالوحشية والاغتراب عند همنغواي بالحب الإنساني ومقت الحياة، وتتّحد في كل الأعمال الأدبية الناجمة قوتان تسيران في اتجاهين متضادين لإحداث قوة ثالثة عند زاوية قائمة. ويجري لإحداث وحدة أية رواية عظيمة بواسطة توتر القوى المتعاكسة.

إن كل الروائيين الرئيسيين يدركون هذا الأمر إدراكاً غريزياً، بينما يميل الروائيون الأقل شأناً إلى الخطأ القائل إنه بشرط أن تتمتّع الرواية باندفاعة واحدة قوية فإن ذلك سيحدث تأثير الوحدة المطلوب. ويتحقّق ذلك فعلاً لفترة قصيرة وهذا هو السبب في أن عدداً كبيراً من الروايات ذات القوة الواحدة من (جوستين) لدوصاد إلى (الحرم) لفوكنر تعتبر روايات ناجحة وفق حدود معينة. بيد أن القوة الوحيدة تتفكّك، إذ تصل حداً لا سبيل لتجاوزه. فرواية (مائة وعشرون يوماً في سدوم) لدوصاد تعتبر واحدة من أقسى الروايات التي كتبت على الإطلاق. ورواية (نقطة الاختراق) لأرتسيباشيف واحدة من أشدّ الروايات كآبة، و(سهرة فنيغان) من أشدّ الروايات تعقيداً من حيث اللغة، و(الغداء العاري) من أشدّ الروايات كابوسية، و(جامع القمامة) من أشدّ الروايات عنفاً. وتمثّل كل رواية طريقاً مسدوداً يشبه رد فعل الكيماوي الذي يحرق نفسه ولا يتضمن أية إمكانية أخرى بالتغيير أو التطور.

ليس من الحق أن يختتم فصل من الفصول يعالج الحدود والطرق المسدودة بأفضل من شرح قصير عن صامويل بيكيت. انتقل بيكيت (وهو من دبلن ولد في العام 1906) إلى باريس حيث أصبح لفترة من الزمن كاتباً لجويس، وقد دوّن مؤرخ الدراما مارتن أسلن أن بيكيت غالباً ما كان يقضي نهاره كله في السرير لأنه لا يستطيع أن يرى أي سبب للنهوض. كما ويشير إلى أن ابنة جويس (لوسيا) كانت مفتونة ببيكيت الذي أوضح لها أنه لا فائدة من ذلك لأنه (ميت في أعماقه) وأنه لا يملك أية مشاعر. كان بيكيت من الناحية النفسية رجلاً بلا مشاعر، غارقاً في السأم. ولهذا فإنه ليس من دواعي الدهشة أن تبدأ أول رواية له وهي (مرفي) هكذا:

"أشرقت الشمس. إذ لم يكن هناك بديل لذلك، على لاشيء جديد. وجلس

مـــرني في الهـــواء الطلق، وكأنه حر، في منـــزل في ويست برومبتن. وهنا ولما قد يكون ستة أشهر، أكل وشرب ونام وارتدى ثيابه وخلعها في قفص متوسط الحجم في مظهـــر مـــن مظاهـــر الشمال الغربي، وهو يحظى بمشهد لا ينقطع من مشاهد الأقفاص المتوسطة الحجم لمظهر من مظاهر الجنوب الشرقي..".

تحـــتوي هذه المقطوعة على كل البذور التي ستنبع منها أعمال بيكيت التالية: التأكـــيد علـــى الـــسأم ولا جدوى للحياة والافتقار إلى الإيمان بالحرية الإنسانية والإحـــساس أنـــنا جمـــيعاً أسرة في أقفاص - ويعبِّر عن ذلك كله بظرافة وسحر إيـــرلنديين جـــافين موحياً أنه الإنسان الذي لا يستبدّ به الشك. إن مرفي لا يقوم بعمل أي شيء كما وأنه لا يرى سبباً يدعوه للقيام بأي شيء. إذ تصرّ مومس من حـــي شيلـــسي، يقتـــرح عليها الزواج، أن يحصل على عمل، فيشتغل ممرضاً في مستشفى للأمراض العقلية يقع في ضواحي لندن، وهناك يشعر بالسعادة شعوراً تاماً بين البشر الذين يرفضون الاعتراف بواقع العالم الخارجي. ويود مرفي أن يفعل الأمر ذاته، بيد أنه لا يحقّق ذلك أبداً. وأخيراً يلقى مصرعه عندما تنفجر مدفأته الغازية، ويقـــوم صـــديق له بنثر رفاته على أرضية إحدى الحانات. اللغة تهكمية ودقيقة. الحبكة هامشية عمداً - مع مختلف الإيرلنديين الذين يتطلّعون للبحث عن مرفي - ولكن على الرغم من أن الكتاب كوميدي، فإن بيكيت يعلّق بوضوح تام: (أما عن الحياة ففي وسع خدمنا القيام بذلك عنا).

أرسى بيكيت الآن أسلوبه الكوميدي الذي يتألف من الوصف الدقيق والجاد للأحـــداث الـــتافهة أو البعثية (كان دامون رينون[1] يفعل الشيء ذاته جاعلاً من

---

(1) دامون رينون (1884 - 1946).
كاتـــب قصصي وصحفي فكه. ولد في ولاية كنساس الأميركية ونشأ في كولورادو. كان بدأ بكتابة المقـــالات للـــصحف المحلية عندما دخل الجيش وهو في الرابعة عشرة وشارك في الحرب الأميركية - الإســـبانية، وبعـــدها عـــاد للكـــتابة لعدة صحف أوروبية غربية. ثم أصبح محرِّراً للرياضة في صحيفة (أميركان) التي تصدر في نيويورك في 1911. جمع في كتابه (رجال ودمى) القصص القصيرة التي تدور حـــول نجوم الرياضة والممثلين وشخصيات برودواي والنصابين. وله مجموعات أخرى مثل (طبق أزرق خاص، 1934)، و(على مهلك، 1938)، و(رينون وبرودواي، 1950). تمتاز أعماله بالتعبير عن العالم الاجتماعي الذي عرفه، أما أسلوبه فيحفل بالكتابات المفرطة والاستعارات والتعابير العامية (المترجم).

مغامريه وسفاحيه يعبرّون عن أنفسهم بحيلة معقّدة).

إن الاقتــراح الضمني هو أن الحياة محال. وهي ليست بالضرورة متجهمة أو مأساوية ولكن على الرغم من ذلك خالية من المعنى تماماً. ويشعر بيكيت مثل كامو أن الكــون لا يعيرنا اهتماماً أبداً وأن مشاعرنا كافة، لهذا السبب، عبثية - وغير مــرتبطة نــوعاً ما مثل رجل يستخدم مشطه فوق صلعته أو مغني أوبرا يفتح فمه ويغلقه دون أن يصدر عنه أي صوت.. وهناك ما هو أكثر من دقة الشرقي المثقلة وهو يدلي بشهادته في المحكمة "لقد شوهد الضحية بعدئذ وهو يعترض على المتهم الذي يخاطبه كجبان، ويضربه على رأسه بمضرب الغولف..".

ويطــور التكنيك في (وات، 1944) إذ يصف بيكيت سلسلة من الحوادث الخالــية من الموضوع نسبياً بجد ممسوس. وينطلق وات، وهو واحد من شخصيات بيكيت الرحالة دوماً والتي لا مأوى لها، في رحلة إلى منــزل السيد نوت الذي من المقــرّر أن يصبح خادماً له. وفي طريقه يضطجع في إحدى الترع، وترمي إحدى الــسيدات حجــراً عليه.. إن قراءة القصة تبدو مزيجاً من كافكا وجيمز جويس وديكنــز. وعندما يرحل وات في نهاية الكتاب في قطار، تجلس مجموعة من رجال السكك الحديد وتناقش (الحياة). (ويقولون إن لا وجود للخالق. قال ذلك مستر كيتس، فضحك الثلاثة ملء قلوبهم لهذا الأمر الغريب).

وهــناك ملحق عن أجزاء خالية من المعنى. ويوضح المؤلف في هامش له أن (التعب والاشمئزاز وحدهما حالا دون دمجها في الكتاب نفسه).

والواضــح الآن أن بيكيت يشارك إحساس كافكا القائل إن الحياة هي نوع من الكابوس بيد أن لغة كافكا مسطحة وغير معبِّرة، في حين اكتشف بيكيت حيلة أدبية جديدة - أو بالأحرى جدّد الحيلة الديكنــزية القديمة الخاصة بتوضيح عبثية الفعــل عــن طريق وصفه بنوع من الرطانة البطولية. ولكن الحيلة تصبح، حتى في (وات)، مملّــة قلــيلاً. إذ من السهل رؤية هدفها حيث يكون الفعل هزلياً بصورة أوضــح كما هو الحال في (مرفي). إن من شأن القارئ الذي يفتح كتاب (وات) عرضــاً مــن منتــصفه أن يجد صعوبة بالغة في فهم ما يسعى بيكيت إليه. إذ إن الأوصاف المعقّدة لنقاط ثانوية ليست مضحكة بحدّ ذاتها، كما ويتلاشى التوتر بين

المادة والأسلوب.

وفي (مــولي) المنشورة في العام 1951 تلاشى ذلك برمته، حيث إن النصف الأول من الكتاب عبارة عن مونولوج داخلي مشتّت لرجل يحتضر في حجرة أمه. ولا يــبدو أنه متأكد من كيفية وصوله إلى ذلك المكان أو ماهية عمله هناك. ولا يــوجد بــناء ولا أية محاولة لسرد قصة من القصص. فكل شيء مبهم وكابوسي عمداً. ويجري سرد الجزء الثاني من الكتاب على ما يبدو بواسطة مخبر خاص يدعى موران الذي يتلقّى الأوامر (لا نعرف من أين) بالتوجه والبحث عن مولي. فينطلق مع ابنه. وللرحلة نبرة الحلم المرتبك الذي أصبحنا نتوقّعه من بيكيت كأمر مألوف. فهو يعيد توضيح إيمانه، وعلى نحو مسهب في أن الحياة خاوية من المعنى. ويواصل التعبير عن ذلك في الجزءَين التاليين لمولي وهما (مالون يموت) و(اللامسمى) ويختلف الجــزء الأخــير هذا عن سابقيه اختلافاً كبيراً من حيث إنه يخلو تماماً من رؤوس الفقــرات كمــا لا يتضمّن إلا عدداً قليلاً من علامات الوقف: (إنني أبكم، ماذا يــريدون مــني، ما الذي فعلته بهم، ما الذي فعلته بالله، ما الذي فعله الله بنا، لا شيء، ولم نفعل شيئاً به، ليس في ميسورك أن تفعل أي شيء به، ليس في ميسوره أن يفعــل أي شــيء بنا، إننا أبرياء، وهو بريء، إنها ليست غلطة أحد..) وهلمَّ جــرا.. وينتهــي الكــتاب بــــ (لا بد من أن تواصل. لا أستطيع أن أواصل. سأواصل).

إن الذي حدث بين نشر (مولي) و(مولون يموت) هو أن بيكيت حقّق فجأة الــشهوة لــدى تمثيل مسرحية (في انتظار غودو) في باريس، وتعتبر هذه المسرحية الأشــد تأثيراً والأكثر أهمية في التعبير عن فكرته المركزية. إذ يقف المتسكعان على امتداد مشهدين ويسليان نفسيهما بطرق متباينة. ومرة أخرى يجد توتر داخلي بين المــادة والأسلوب، حيث ينتمي المتسكعان إلى تراث الكوميديين الصخابيين. كما يؤدِّيان الحوار بقوة اصطناعية هائلة من قوى الهزل الدائرة في المسرح الهزلي (أيكما رائحــته كــريهة؟ أنفاســه كريهة الرائحة وقدماه كريهة الرائحة..) ويدلي بوزو (الخنــزير الرأسمالي) الذي يدخل وهو يقود خادمه لاكي من إحدى نهايتي الحبل، بحديث يبدو شبيهاً بتفاهات أحد السياسيين:

"إن دموع العالم كمية ثابتة. فإذا بدأ واحد يبكي في مكان ما توقف غيره عن البكاء في مكان آخر. وينطبق الأمر ذاته على الضحك (يضحك)، لنتوقف إذن عن التحدث بسوء عن جيلنا، فهو ليس أتعس في أي شيء عن أسلافه (صمت). كما ولنتوقف عن الحديث عنه بخير أيضاً، (صمت). لنتوقف عن الحديث عنه تماماً (صمت). صحيح أن عدد السكان قد ازداد".

ولكن ربما كان الحدث الأكثر فعالية في المسرحية هو المشهد الذي يأمر فيه السيد عبده لاكي (بالتفكير) فيطلق حديثاً فردياً (مونولوجاً) متدفقاً عديم التناسق يعجّ بمقاطع من الفلسفة واللاهوت - حرفياً (قصة يرويها أهبل).

وعلى الرغم من ذلك، فإن (في انتظار غودو) بالغة الطول. حيث لا يستطيع الفصل الثاني إلا تكرار أثر الفصل الأول. وبالنسبة لبيكيت يعتبر هذا أمراً يستحق التسجيل - الحياة مستمرة - وإلى ما لانهاية - وهي تكرِّر نفسها. بيد أننا نستطيع أن نرى التناقض الغني الذي يكمن في جوهر عمله. فإذا ما أراد أن يعبِّر عن خلو الحياة من المعنى ووحشتها تعبيراً فعّالاً، فإنه لا بد من القيام بذلك على نحو ممتع ومسلٍّ وأن يقدم (تأثير التوازن) الأساس، وقد يتخيّل أن من شأن جعل الموضوع مملاً عمداً أن يصبح أشد تأثيراً، بيد أن هذا يعتبر إخفاقاً في فهم قواعد الفن: فلا بد من وجود قوتين متنافرتين لإحداث قوة ثالثة عند زاوية قائمة، لأن القوة الوحيدة تتلاشى دائماً.

وتقدّم بيكيت الآن ليكرِّر في عالم الدراما الخطأ ذاته الذي ارتكبه في عالم الرواية. ففي المسرحية التالية (نهاية اللعبة)، تجلس شخصيتان مكتئبتان في صندوق قمامة تناقشان خلو الحياة من المعنى، بينما تنتظران الموت. وحتى العنوان نفسه يكشف عن نزعة بيكيت الغريبة في سوء الفهم، حيث إن عنوان المسرحية الأصل Fin de Partie، ومن شأن الترجمة الأشد قوة أن تكون (انتهت اللعبة)، وبالمقارنة فإن عبارة End Game مملّة وغير مثيرة.

إن من شأن أي فرد تتبع تطور بيكيت حتى (نهاية اللعبة) أن يتكهن بأنه سرعان ما سيصل إلى طريقه المسدود. إذ لا يوجد دون التوتر الداخلي أي احتمال بمزيد من التطور. فقد قال كل ما لديه واستنفد موارده: وهو أشبه بالرقاص عندما

يـــتوقف عن الحركة. وليس في وسع أعماله التحرك إلا مسافة قليلة. وذكر أحد المعلقين: "يجب أن لا يقلّل أحد من شأن هذا المؤلف في الكتابة عندما يلوح أنه لم يعد هناك ما يكتب عنه".

وتبدأ (نصوص من أجل لاشيء) على نحو متوقع بما يلي: "فجأة، لا، أخيراً، أخـــيراً منذ وقت طويل. لم يعد في وسعي أبداً، لم يعد في وسعي الاستمرار". ثم يـــسترسل بالأسلوب ذاته في سبعين صفحة. أما (كيف هي) فلا تحتوي على أية علامـــة من علامات الوقف. فهناك إحدى الشخصيات وتدعى بيم تقوم برحلة في الـــوحل وينتهي بها الأمر إلى الاضطجاع فيه بينما نجد في مسرحية أخرى عنوانها (مـــسرحية) ثلاث شخصيات داخل جرار لا يشار إليها إلا بـــ المرأة 1 والمرأة 2 والرجل. ويحدّق الثلاثة أمامهم ويخفقون في التواصل.

إن الأهمية الرئيسية لبيكيت والأجيال القادمة هي أنه ربما سيكون المثال الأخير للمنطق الفني الخاطئ الذي يصل إلى خاتمة مزيفة، إذ تبدأ أعماله بأطروحة تتلخّص في أن (القـــريب والبعيد) لا يتفقان، وأن من الجائز أن يرى الإنسان ومضات من المعـــنى - ربمـــا وهمٍ - غير أنه محكوم عليه بالبقاء ملتصقاً بورق الذباب اللاصق الخالي من المعنى في اللحظة الراهنة. ويبقى (البعيد) حاضراً بصورة إشارات إلى إله غير مفهوم. بيد أن العمل يصبح شكوى مطوّلة عن لا معنى (القريب). ويبقى أكثر عملين ناجحين لبيكيت روايته الأولى (مرفي) ومسرحيته الأولى (في انتظار غودو). ثم يخـــيّم اللامعـــنى كما يخيّم الظلام، وتنتهي أعماله بالصمت في خاتمة المطاف، وبالكاد تكون في لحظة قريبة جداً.

الفصل الحادي عشر

الفنتازيا والاتجاهات الجديدة

في أواخر العام 1918 نشر أوزوالد شبينغلر المجلد الأول من (انهيار الغرب) الذي يحاجج في أن الحضارات تنشأ وتموت كالأعضاء الحيّة. ويبدو أن هذا الكتاب قدّم أطروحة مماثلة في الرواية. فقد ولدت الرواية في العام 1499 في إسبانيا وهو العام الذي نشرت فيه رواية (La Celestina) والمعروفة بالإنكليزية باسم: (The Spanish Bawd) للكاتب فرناندو ديروجاس[1]. وقد نمت الرواية نمواً بطيئاً لقرنين ونصف من الزمان كنمو شجرة البلوط. ومن ثم أصبحت فجأة شجرة كاملة النمو.

وبعد مجرد قرن من الزمن أخذت تلوح أمارات الكبر السابق لأوانه. وظهر لعدد كبير من النقاد عند موت جيمز جويس في العام 1941 - أي بعد مائتي سنة تقريباً على نشر رواية (باميلا) - أن الرواية وصلت نهاية ذروتها. إنها في الواقع لم تظهر أية دلائل تشير إلى تقدم مهم منذ عهد التجريبيين العظام

---

(1) La Celestina عنوان مشهور لعمل نثري إسباني يأخذ الشكل الدرامي. تدور القصة فيه حول سيد شاب يستغل خدمات صاحبة ماخور تدعى سلستينا في إغواء امرأة شابة من عائلة طيبة، والكارثة التي تحدّق بهم جراء الشهوة المريضة. وعلى الرغم من أن هذه الرواية المكتوبة على شكل حوار لها دروسها الأخلاقية، فإنها أيضاً دراسة بارعة للعواطف والطيش. ويعتبر النقاد سلستينا واحدة من أعظم الشخصيات في الأدب الروائي كافة. ويثير هذا النص مشاكل متعدّدة أهمها أن الفصل الأول مكتوب بلغة أقدم بكثير من اللغة المستعملة في بقية الكتاب، وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا العمل في العام 1499، وفي طبعة العام 1500 التي لم يذكر فيها اسم المؤلف. زعم هذا أنه سيواصل كتابة الرواية، وفي طبعة العام 1502 زاد عدد الفصول في ستة عشر فصلاً، وربما قام مؤلف آخر بإضافة هذه الفصول الجديدة.

ويبدو أن معظم النقاد يتفقون على أن هذا العمل كله باستثناء الفصل الأول من تأليف فرناندودي روجاس، والفكرة الأساسية التي تقف وراء هذا العمل النثري هي النظرة الأرثوذكسية في العصور الوسطى التي تقول إن للأثم نتائج على كافة المستويات (المترجم).

بروست وموسيل وجويس.

واســتمر عدد قليل من الكتّاب في الكتابة التجريبية: سارتر وبيكيت وآلان روب غرييه وغونترغراس وبي. اس. جونسن وتوماس بينكون، ولكن ليس بجرأة أو نجـاح جويس. لقد كان معظم أشهر الروائيين في الفترة التي تلت جويس تقليديين التـزموا بالقـواعد ذاتها التي التزم بها بلزاك وديكنـز وغراهام غرين وإيفلين وه وسول بيلو وبيرنارد مالامود وهاينريش بول والغزاندر سولجنستين.

وهـناك تطور مهم آخر، بيد أنه لا يكاد يبعث على التشجيع. فقد كان ديفو ورشاردسن وسكوت وديكنـز من فئة الروائيين الأكثر رواجاً، إضافة إلى أنهـم كانـوا روائيين جادين. وشرعوا يكتبون بأفضل ما يستطيعون دون أية محاولـة منهم لتقديم روائع يدرون بأمرها وجاءت النتيجة مقبولة لدى الجماهير العريـضة، ولكـن حتى قبل ظهور (ويفرلي) في العام 1814 حدث تطور ينذر بالـشؤم. إذ شـرع كتّاب التعيّش بتقديم محاكاة رخيصة للروايات المرعبة التي كتـبها مونك لويس[1] وآن رادكليف[2] وكتب الشاعر شيلي اثنتين من هذه

---

(1) ماثيو كريكوري مونك لويس (1775 - 1818).

روائـي وكاتب مسرحي درس في وستمنستر وكنيسة المسيح في اكسفورد وأصبح ملحقاً في السفارة البريطانية في جمهورية فايمار حيث تأثر هناك بالرومانسيين الألمان من أمثال تيك. كتب قصة من قصص الـرومانس بعـنوان (الـراهب، 1796) وتـدور حول الاغتصاب والقتل والسحر والسفاح بالمحارم والخرافات وتمتزج فيها العديد من الأعراف الأدبية على نحو أخّاذ.

كـتب أيـضاً عدداً من القصص الشعرية التي نالت إعجاب وولتر سكوت. له أيضاً كتاب (يوميات صاحب العقار في الهند الغربية، 1834) (المترجم).

(2) مسز آن رادكليف (1764 - 1823).

كاتـبة روائية وزوجة الصحفي المشهور وليم رادكليف. لرواياتها الغوطية أهمية في تاريخ الذوق الأدبي وتطـور القـصص الخيالي في إنكلترا. ظهرت روايتها الأولى (قلعتا إثلين ودنبارنيه) في 1789 وتجري أحداثها في أسكتلندا. إلا أن الروايات الخمس التي تلتها والتي انتقلت فيها إلى أجواء أكثر هلعاً وغرابة في جـبال البيرنـيس والألب، هي التي أكسبتها الشهرة الأدبية. وهذه الروايات هي: (قصة حب في صقلية، 1790)، و(قصة حب في الغابة، 1790)، و(أسرار أدولفو، 1794)، و(الإيطالي، 1797).

لكن طاقة خيال مسز رادكليف في توظيفها المناظر الطبيعية الخلاّبة عجيبة.

شخصياتها متخشبة والحوار فيها طنّان، ولكنها تنجح في لَمِّ أجزاء صورها بواسطة شد التوتر في فضول القارئ وهواجسه. ثم تقوم في النهاية قواها العقلانية بتقديم تفسير لما يحدث من أهوال.

الروايات، وبدأ بلزاك حياته بكتابة نصف دزينة منها. ومع حلول أواسط القرن التاسع عشر، أصبحت الروايات البنسية - وهي روايات العنف والإجرام التي كانت تباع لقاء بنس واحد - الشكل الأكثر انتشاراً بين القرّاء في إنكلترا (وكان يطلق عليها في أميركا الروايات الرخيصة). نشرت هذه الروايات كمسلسلات أسبوعية وهي تخلو من أية قيمة أدبية - وهي القاسم المشترك الأصغر والشكل الوضيع عمداً لما كان يقوم به روائيون أكثر جدية. ولم يعرف كتّاب التعيش هؤلاء بالاسم أمام الجمهور أبداً.

(كانت الصفحة الأولى هكذا: رواية لعنة العذراء لمؤلف رواية كأس الدم!)

بيد أن كتّاب التعيش شرعوا في القرن العشرين ينافسون (الروائيين الجادين) من أجل الحصول على الشعبية، حتى أصبح أخيراً مصطلح (الأكثر رواجاً) جنساً أدبياً واضحاً.

والنتيجة الغريبة لذلك هو أن أصبح لدينا اليوم صنفان من الكتّاب لا يجمع بينهما أمر سوى استخدام الكلمات. ومن شأن قائمة بأسماء الروايات الأكثر أهمية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أن تكون قائمة بالكتب (الأكثر رواجاً). وفي القرن العشرين بدأ ظهور عدد قليل من الروايات (المهمّة) في قوائم الكتب (الأكثر رواجاً) والعكس بالعكس.

إن أسماء معظم الكتب الأكثر رواجاً لأوائل القرن العشرين أصبحت اليوم نسياً منسياً كأسماء كتّاب الروايات البنسية، ويبدو من المحتمل أن الكتب الأكثر رواجاً اليوم ستصبح منسية في غضون خمسين سنة. إنني لا أحاجج في أن كل الروائيين الأكثر رواجاً اليوم هم روائيون مبتذلون وتجاريون، بل إن كل ما هناك هوة ساحقة ثابتة بين الروائيين (الجادين) والروائيين (الشعبيين)، وأن عدداً قليلاً من الكتّاب استطاع أن يقلّل حجم هذه الهوة، ومن شأن هذا كله أن يزيد الظلمة التي تحيط بآفاق الرواية الجادة.

وعلى الرغم من ذلك شهدت حقبة الستينات وأوائل السبعينات تحولاً مهماً في ذوق القرّاء وهو انتعاش الاهتمام بالفنتازيا، حيث أصبحت تتوفّر اليوم وبسهولة

طبعات شعبية لمؤلفات جورج ماكدونالد[1] واش. بي. لافكرافت وئي. آر. أديسن وسي. أس. لويس وديفيد ليندساي. كما أصبحت رواية (سيد الخواتم) لتولكين في قائمة الكتب الأكثر رواجاً لعشر سنوات أو أكثر بعد أن كانت معروفة لعدد قليل مـــن المتحمـــسين في العقد الذي تلا ظهورها للمرة الأولى في الخمسينات، كما وأصـــبحت قـــصص الخيال العلمي سعاراً من بعد أن كانت صناعة مقتصرة على مجـــلات الإثـــارة، حـــتى لتجد اليوم مجلات بأكملها مخصصة لها في معظم المدن الرئيسية، كما وتنتشر أيضاً قصص الرعب والقصص الغوطية بطبعات شعبية.

لقـــد انتعش في الواقع كل كاتب شبه منسي جرى ذكره في كتاب (الأهوال الخـــرافية في الأدب) للافكـــرافت، حتى إن عدداً كبيراً منهم انتعش بعد قرن من النـــسيان. ويجـــري هـــذا كله بصورة موازية لانتعاش عام في الاهتمام بالسحر والـــصوفية والقوى الخفية والذي بدأ في أوائل الستينات. وليس هناك ما يشير إلى انخفاض حدّته بعد مرور خمس عشرة سنة.

والتفـــسير الواضح لهذا الأمر هو أنه يمثّل حركة هروبية، الهروب من حقائق هذا العالم العنيفة والمثيرة للذعر، إلا أننا لاحظنا أن في ميسور الهروبية أن تصبح من المفاهـــيم الخاطـــئة. فقراء (باميلا) و(جولي) و(فارتر) لم يكونوا مجرد هروبيين بل انطلقوا في واحدة من أشد الرحلات التي يقوم بها الخيال الإنساني إثارة. لقد أحسَّ (الرومانسيون الأوائل) - غوته وشيلر ووردزورث وروسو وجان بول - أن الروح الإنسانية على وشك أن تحقّق طفرة، ولكن مع اقتراب القرن من نهايته، كان الأمل قـــد تلاشى - إذ غالباً ما استحوذ عليه الإشفاق على الذات والتشاؤم المفرط في

---

(1) جورج ماكدونالد (1824 - 1905).

روائـــي أسكتلندي ولد في ريف أبردينشاير ودرس في جامعة أبردين، اشتغل أستاذاً في جامعة لندن ثم رئيساً للأخوية الدينية في أرنديل، بيد أنه طرد من منصبه بتهمة الهرطقة وأخذ يعيش عن طريق الصحافة وإلقاء المحاضرات في جامعة مانشستر وغيرها حتى استقر أخيراً في لندن في 1859 بعد أن مدّت له أرملة بايـــرن يـــد العـــون. في رواياته الثلاث الأولى (ديفيد الجنيرود، 1863), و(إليك فوربيس، 1865)، و(روبرت فالكونر، 1868) والتي تدور في أرياف أبردين يهاجم أخلاقيات كالفن وتعاليمه الدينية، أما رواياتـــه الأخـــرى (20 روايـــة) فهـــي أخلاقية في أجوائها تمتزج فيها النكهة الدينية وأخلاق الريف الأسكتلندي (المترجم).

الذاتية، وبالإضافة إلى ذلك، بات العلم يحقّق نجاحات هائلة، وتمسك معظم العلماء بالإيمـــان القائل إنه سيجري يوماً ما تفسير الكون حسب القوانين الفيزياوية فيجد الخـــيال نفسه في حالة دفاع، واعتبره معظم الناس ملكة لتفادي الحقيقة واختراع الأكاذيب.

لقد أشرت سابقاً إلى أن (القيم الهرمية) لأبراهام ماسلو تنطبق على المجتمعات تمامـــاً كما تنطبق على الأفراد حيث تهتمّ أكثر المجتمعات بدائية بالعيش فقط وطالما يتحقّق هذا الأمر، فإن اهتمامهم ينصبّ على الأمن والأرض، وحالما يرقى المجتمع إلى مـــا وراء نقطة معينة، يدخل مرحلة الرومانسية الجنسية، وهذه هي النقطة التي نجـــد فيها المدينة الأوروبية عندما ظهرت الرواية لأول مرة (ورواية صاحبة الماخور الإســـباني نـــوع من مأساة روميو وجولييت). كانت المدنية الأوروبية لا تزال في مرحلة الرومانسية الجنسية عندما ظهرت (باميلا) بعد قرنين ونصف القرن من ذلك الحين، وفي غضون خمسين سنة، تطوّرت الرواية إلى أبعد الحدود.

ولـــوّح الـــشاعر البايروني بقبضته إزاء السماء وأعلن أن الإنسان شبه إله في الأســـاس. ولكـــن جـــذوره تغور في الرومانسية الجنسية (والتي تميل إلى التشاؤم بطبيعـــتها - حـــيث تنتهي معظم أروع قصص الحب بالمأساة) وكان من الأمور النموذجـــية أن يـــصرّح غوته أن (المرأة الخالدة) تسمو بنا إلى الأعلى وباستمرار، ووجـــد من العسير فهم التحقيق وفق أي مفهوم كان سوى المفهم الجنسين ولهذا الـــسبب سقطت (الرومانسية الأولى) في يأس (الجيل المأساوي) في تسعينات القرن التاسع عشر.

لم يكـــن العالم في القرن التاسع عشر مستعداً للرومانسية وبإيمانها المتمثل في طفرة جديدة في الروح الإنسانية. وبالإضافة إلى ذلك، كان معظم أبناء المجتمع لا يـــزالون قرب الدرجة السفلى من (هرمية الحاجات)، بينما كان غوته يكتب الجزء الثاني من (فاوست). وكان بيرك وهير - مختطفاً الجثث في أدنبره - يقتلان عابري السبيل والمومسات لقاء بضعة جنيهات تدفعها كلية الطب عن كل جثة.

وعـــاش الشعراء والفنانون في ظل خطر المجاعة الجاثم، وكانت نسبة الوفيات مرتفعة.

وتبيّن أن حقائق الحياة اليومية تناقض تماماً الفكرة القائلة إن الإنسان كان يرتقي إلى شيء أكثر ألوهية.

ومع حلول العقد الثاني من القرن العشرين، لم تعد الحقائق بالغة التناقض - ويرجع ذلك إلى حدٍّ كبير إلى التقدم في التكنولوجيا العلمية. فقد أصبح سكان الأقطار المتمدنة يعيشون في أمان أكثر من أي وقت مضى، وأصبح في وسع أولادهم الحصول على التعليم الجامعي. ويعني هذا أن معظم الناس كانوا في موقع - إذا سمح لهم به - استغوار ملكوت الخيال، وأضحت الوسائل متوفرة لكل من يملك طاقة على الاستغراق في أحلام اليقظة: في الرواية وعلى خشبة المسرح وعلى الشاشة ومن خلال الراديو.

إن روايات مثل (المأساة الأميركية) لدريزر، و(الشارع الرئيس)، و(بابيت) لسنكلير لويس مهمة لأنها تعكس مجتمعاً بأكمله وصل إلى مرحلة احترام الذات في النظام الهرمي لماسلو. وفي يومنا هذا، ربما تباع الرواية التي تعالج قضايا اجتماعية أو سياسية مثلما تباع الرواية التي تعالج الرومانس أو الجنس أو العنف. وبعد الحرب العالمية الثانية أخذت الولايات المتحدة تقود العالم في اتجاه جديد هو اتجاه الكتب السياسية الأكثر رواجاً: روايات مثل (كل رجال الرئيس) لروبرت بن وارن و(أرشد ووافق) لآلن دراري، وأعمال لا تندرج في نطاق القصة الخيالية مثل (الحشد المنفرد) لديفيد ريسمان، و(مجتمع الوفرة) لـ شي. كي. كالبرايث أو كتب مختلفة تدور حول (صناعة الرئيس) بينما أصبح رجل المجتمع والرجل في مستوى احترام الذات موضوعاً لروايات سي. بي. سنو وجيمز كولد كوزنز حيث يترأس الأبطال اللجان ويناقشون الرفاهية العامة، وليس في وسعك إلا أن تتخيّل هوميروس أو فرجيل - أو حتى شكسبير - يكتب عن المشاكل الإدارية لأحد الجنرالات كي تدرك الهوّة العقلية الشاسعة الموجودة بين مجتمعهم ومجتمعنا.

ليست أهمية هذا كله ببساطة أن (الرجل السياسي) أصبح أحد الأبطال، بل إن القراء الذين جعلوا من هذه الكتب أكثر رواجاً هم أنفسهم رجال المجتمع، وأنهم يستطيعون أن يجسّدوا أنفسهم في أعضاء اللجان والإداريين. وفي الوقت الذي ظهرت فيه الكتب السياسية الأكثر رواجاً في أواخر الأربعينات، كان الاتجاه

واضحاً منذ ربع قرن، فقد استحوذت السياسة على أفكار جيلين، حتى غدا في ميسور رومانسي صميم مثل توماس مان أن يعلن أن قدر الإنسان (في عصرنا) يكمن في المنظور السياسي.

ويبدو أن هذا كله يوحي أنه مع حلول أواسط القرن العشرين، وصل المجتمع ككل - أو على الأقل في شرائح كبيرة منه - مرحلة احترام الذات عند ماسلو. وهذا يوحي بدوره أن مرحلة تحقيق الذات قد لا تكون بعيدة في العودة إلى الرومانسية والصوفية قد تكون أكثر من مجرد رد فعل (هروبي) إذ قد تكون في هذه المرة الخطوة التالية إلى أمام.

من المفهوم إذن أن ترى الأجيال القادمة أن نشر رواية (سيد الخواتم، 1954 - 1956) يمثّل حدّاً ثقافياً فاصلاً في القرن العشرين. ففي إنكلترا، كانت الفترة هي حقبة (الشباب الغاضب). وفي الجامعات الأوروبية والأميركية ما زال المنطق الوضعي يهيمن على أقسام الفلسفة، ويتوقع من جميع الكتّاب أن يكونوا (ملتزمين). إن هذه الفنتازيا التي تتألف من ثلاثة كتب حيث يعيش فيها الأقزام والأطياف والجنيات الصغيرة جنباً إلى جنب تبدو طفرة غير متساوقة وقطعة من نزوات السادة. لقد بلغ إيمان المؤلف بمحدودية فتنته بحيث إنه لم يكلف نفسه عناء تسجيل حقوق الطبع في أميركا - وهو أمر تبيّن بعد عشرة أعوام أنه كان غلطة، إذ أصبح الكتاب واحداً من أكثر الكتب رواجاً في حرم الجامعات.

عمل جي. آر. آر. تولكين أستاذاً في جامعة أكسفورد، وكان يكره القرن العشرين وينظر بحنين إلى القرون الوسطى، وحاجج في مقالة له تدور حول (قصص الجنيات) أن (الفكرة التي تفيد أن السيارات (أنشط) من القناطير هي على سبيل المثال فكرة غريبة، وأنها أكثر (واقعية) من الجياد مثلاً هي فكرة لامعقولة تدعو إلى الرثاء).

وهكذا تتّفق (سيد الخواتم) مع الضرورة الأساسية (للرواية الجادّة) وهو تعبير واضح على مستوى قيم الكاتب، وماذا بشأن ذلك العنصر الجوهري الآخر:

القيم التي يكرهها الكاتب؟ وهذا موجود أيضاً في الواقع، حيث يبدو الوغد سارون المتعطش للسلطة المطلقة تماماً أشبه بدكتاتور كي يعطي الرواية إحساساً

رهيباً بالحاجة الملحّة، وهكذا تجنّب تولكين العثرة الرئيسة أمام الفنتازي وهي الإخفاق في تقديم (عالم بديل)، (بعيد) بلا (قريب).

وكمجرد رواية، فإن النتيجة هي أنه لا بد من النظر إلى (سيد الخواتم) باعتبارها واحدة من أنجح الأعمال الأدبية في القرن العشرين، ولا يعود السبب في هذا إلى أن مجرد رحلة فرودو الطويلة من شاير إلى موردور هي رحلة مبتكرة إلى أبعد الحدود، بل لأن تولكين استطاع أن يعبِّر عن قيمه الذاتية بمثل هذا الإيمان، وإذا ما قمنا بمقارنتها مع رواية (بينما أرقد محتضراً) لفوكنر - وهي قصة أخرى حول رحلة من الرحلات - فإنه في ميسورنا أن نرى حالاً الاختلاف الجوهري. إن فوكنر - وهو رومانسي آخر لا يستطيع إلا الإيحاء بقيمه بينما يرينا العالم الحديث، المادي والخشن. أما تولكين، فإن في ميسوره أن يكرّس جلّ اهتمامه لإحداث العالم الذي يفضّله، أما العالم الذي يمقته فإنه يخيّم بفظاعة على الخلفية ومع هذا، فهو يفضّل على ما يبدو الكتابة حول راحة شاير التي تماثل راحة البيت ودفئه أو عالم لوثلوريان السحري على أكوام خبث البراكين الخامدة في موردور. لقد اضطرّ فوكنر إلى صرف حياته وهو يصف أكوام خبث المعادن.

إن لرواية (سيد الخواتم) بعض الأخطاء، فقد قرأتها بصوت عالٍ أمام أولادي عدة مرات، وفي القراءة الثانية، أصبحت الحيوية قاهرة، والخطب البطولية السافرة مملّة، بيد أن الرشاقة والحيوية تظلان آسرتين. ومن المهم أن من شأن العمل الذي يحتوي على مثل هذه الحيوية الخيالية أن يظهر عندما يكون النقاد قد شرعوا يتحدثون لسنوات عن (نهاية الرواية). فإذا كان جويس قد دفع الرواية وبشدّة إلى طريق مسدود، فإن تولكين وجد طريقته الخاصة لإخراجها. لقد كان جويس نفسه في الواقع منهمكاً في القيام بعمل شيء يشبه (سيد الخواتم) في (سهرة فنيغان): عالم الأساطير السرمدي - أو ما كان في وسع يونغ أن يسمِّيه (النمط الأعلى).

وفي الوقت الذي كان فيه تولكين يكتب (سيد الخواتم) كان هناك كاتب آخر يستغور الاحتمالات الخيالية للفنتازيا المجرّدة. كان ميرفن بيك فناناً وجد العالم الحديث مدمراً (دفعه في نهاية المطاف إلى الجنون). ظهر المجلد الأول من ثلاثية تيتس بعنوان (Titus Groan) في 1946، والمجلد الثاني (Gormenghast) في العام

1950، و(Titus Alone) في العـــام 1959. ولـــدى مقارنة القلعة التي تجري فيها معظم أحداث الثلاثية مع جبال تولكين وأنهاره الواسعة، نجدها كئيبة. ولكن على الـــرغم مـــن أن القلعة قد تلوح ساكنة، فإنها حقيقية بطريقتها الكابوسية كحقيقة السجون الخيالية الفسيحة للفنان بيرانيس. يجد البطل تيتس بيته خانقاً. غير أنه يجد لـــدى هـــروبه منه أخيراً، العالم الخارجي وقد استوى في فظاعته مع أصداء الدولة الاســـتعبادية التي لاحظناها في (سيد الخواتم)[1]، وتعكس ثلاثية تيتس مشاعر بيك الخاصة بأنه في الفخ، ولكنها ترسخ مرة أخرى واقعيتها الخاصة وإحساسها الخاص بالقيم وذلك بتمكن بدا مفقوداً عند روائيي القرن العشرين.

ولكـــن علـــى الرغم من أن الفنتازيا قد تكون الوسيلة المثالية لتحرير طاقات الخيال، فإن لها أيضاً محدوديتها الموروثة، ويمكن ملاحظة ذلك على نحو أفضل من خلال تأمل الحياة الأدبية للروائي الأسكتلندي ديفيد ليندساي.

ولـــد ليندساي في الواقع بمدينة لندن في العام 1878 على الرغم من أنه قضى فترة طويلة من شبابه في أسكتلندا. كما يبدو واضحاً أن منطقة الهايلاندز[2] تعتبر بمثابة الإلهام للكثير من المشاهد في رائعته (رحلة إلى آركتورس). فاز ليندساي ببعثة جامعـــية، بيد أن جدته أصرّت على انخراطه في الأعمال - كسمسار من سماسرة الـــتأمين في لندن. كان حي الضمير مما جعله يصيب النجاح في عمله كواحد من رجال الأعمال، ولكنه طالما قد كره الحياة. قرأ لنيتشه وشوبنهاور وأصغى لبيتهوفن وتجـــوّل في الهايلانـــدز وحلم بالحرية، وتزوّج في الثامنة والثلاثين من فتاة تصغره بثمانـــية عشر عاماً وقرّر التخلي عن عمله كي يصبح كاتباً وتمكّن بموافقة شركة لويد من الانتقال إلى كورنوول فكتب هناك (رحلة إلى آركتورس) في عام 1920. وكـــان من المؤمل أن تحقّق له الشهرة، بيد أنها في الواقع لاقت الهجوم أو الإهمال. وظهـــرت الـــرواية الثانية (المرأة المسكونة) في العام 1922 ولقيت الإهمال لا غير،

---

(1) أخبرني تولكين ذات مرة - في إحدى الرسائل - أنه ليس لديه أية أغراض رمزية في (سيد الخواتم)، ولا يفترض في النازكول أن يكونوا نماذج للنازية - غير أن التوازي لا بد أن يكون قائماً حتى لو كان دون وعي لمن بدأ الكتاب في العام 1937 (المؤلف).

(2) وهي المنطقة الجبلية في أسكتلندا ويبلغ عدد سكانها أكثر من مائتي ألف نسمة (المترجم).

وكــذلك الحال مع رواية (أبو الهول) التي ظهرت بعد ذلك بعام واحد. وهنا أخذ ليندساي يجد صعوبة في العثور على الناشرين، وظهر أخيراً كتابه الذي اعتبره تحفة رائعة بعنوان (هضبة الشيطان) في العام 1932 وجوبه بصمت أشد، فلم ينشد شيئاً في حــياته بعد ذلك. هذا وقامت زوجته بدعم العائلة بواسطة إدارة نزل في مدينة هــوف وأصبح ليندساي، وعلى نحو متزايد، مكتئباً يعاني المرارة حتى توفي منسياً تماماً في العام 1947.

تعتــبر رواية (رحلة إلى آركتورس) أعظم عمل خيالي في القرن العشرين - وربما في الأدب كله. لماذا إذن تغاضى عنها معاصرو ليندساي؟ لأن ليندساي كان كاتــباً أخرق لا يتّقن صنعته على الرغم من نبوغه (إلا أنه ولهذا السبب لا بد من دراســة رواياتــه في أي منهج من مناهج الكتابة الإبداعية حيث إنها ستبهج الهواة المكافحين كي يعلموا أنه لا يزال في ميسور الكاتب العاجز تماماً أن ينتج الأعمال العظــيمة). وأسلوبه بالكاد يرقى فوق مستوى كاتب من كتّاب الدرجة الثانية في إحــدى المجــلات: "نهــض الضيف وهو يحدّق به بفضول متوان، كما تمّ تبادل التحــيات التقليدية على النحو المعتاد. وبعد أن أشار التاجر الأميركي الجنوبي على ضــيفه بالجلوس فوق كرسي مريح قرب المدفأة، عاد وتمالك في محله". وفي وسعنا أن نلاحظ حالاً ما هو الخلل. إذ يتعيّن على الكاتب نقل القارئ من أ إلى ب كما يفعــل القطــار، ويتعيّن عليه أن يصف ما يريد حمله وما يريد إنزاله. إن ليندساي أشــبه بالقطار الذي يتوقف في كل محطة تقع على جانبي سكة الحديد سواء أراد أحد ما ركوب القطار أم لا.

تقع أحداث الفصول الافتتاحية من (آركتورس) على الكرة الأرضية ثم يجري إرسال البطل في سفينة فضائية إلى النجم (آركتورس). ومنذ اللحظة التي يحطّ فيها ماسكل على آركتورس تتلاشى أهمية الأسلوب (إذ إن نظرة واحدة على أي جزء مــن أجزاء الكتاب ستظهر أنه لا يتطور في الواقع. بيد أن ليندساي يبقي القارئ تحت سيطرته التامة إلى الحدّ الذي يتعذّر معه ملاحظة ذلك).

إن إحــداث الأمــاكن الخيالية والأحداث الخيالية يلوح سهلاً. ولكي تدرك صعوبة ذلك، فما عليك إلا أن تحاول القيام بذلك لمدة خمس دقائق، حيث يورث

الخيال تعباً سريعاً، إلا أن ليندساي يحافظ على مستوى عالٍ وقوي من الابتكار وعلى مدى أكثر من مائتي صفحة. ولا توجد هناك ديناصورات أو وحوش خرافية، بل مجرّد أماكن طبيعية غريبة، ومخلوقات غريبة وإحساس غامر بالغرابة. وهدف ليندساي أو يوضح مشاعره من أن الكون الذي نحيا فيه مزيّف ومضلّل نوعاً ما - بل هو كهف أوهام ساحر من السحرة - ومع هذا فهناك كون حقيقي يكمن وراءه.

إن العالم الذي نعيش فيه تافه وضئيل أساساً وطائش بالأحرى. إلا أننا نحظى بلمحات شكل آخر من أشكال الواقع في الأمور المهيبة: الجبال والغابات والمناظر الطبيعية الفسيحة. "لا بد من أن أجد قبل أن أموت طريقة ما أقول بواسطتها ما يعتمل في داخلي من مكونات... نَفَسُ الحياة ذاته العنيف والقادم من طرف قصي والذي يجلب للحياة الإنسانية القوة العظيمة الجامدة والمهيبة للأشياء غير الحيّة..".

ليس هذا ليندساي، بل برتراند رسل، ولكنه يعبِّر عن جوهر أعمال ليندساي حيث تخشى الكائنات البشرية القوى غير البشرية. وهي تريد الطمأنينة والدفء والنزر اليسير من السعادة وهي ليست متطلبات كبيرة. إن النفس البشرية تنطوي على عنصر متّحد بالعالم المهيب لغير البشر - وهو هنا حب العلم والرياضيات والفلسفة والموسيقى - إلا أنه يجري إغواؤها دائماً - النفس البشرية - كي تنسى ذلك وتتمرّغ في التفاهات. ويبدو عالم آركتورس المختلف كله والأماكن الطبيعية الغريبة التي يمرّ بها ماسكل خلال بحثه عن المطلق لمحات لواقع أشد عمقاً، وتنقلب كلها لتصبح أوهاماً للشيطان: كريستلمان روح التفاهة والمتعة.

ولا بد أن ليندساي أدرك عندما فرغ من كتابة (آركتورس) أنه كتب واحداً من أعظم الكتب في القرن العشرين. لقد أقنع نفسه أنه لا يعير التفاتاً للشهرة. ومع ذلك، فلا بد أن الافتقار الكامل إلى الاهتمام كان صدمة.

ثم يواجه الآن المشكلة الرئيسة لفنتازياته. وهي المشكلة التي كان من شأن تولكين أن يواجهها عند الانتهاء من (سيد الخواتم). كيف يصبح في ميسوره الاستمرار من هذه النقطة. لقد تمثّل هدفه في المغايرة بين (تفاهة الحياة اليومية) مع العالم المهيب الذي نلمحه من خلال التصوف. وتحقّق آركتورس هذا الأمر على

نحو بالغ الروعة حتى يبدو وكأنه لم يعد هناك ما يقوله.

لقد اختار ليندساي الاتجاه الممكن الوحيد: إذ انتقل (عائداً إلى الأرض) على الرغم من أنه شعر بالاغتراب في ذلك المكان تماماً. وعلى الرغم من أن رواية (المرأة المسكونة) خرقاء بصورة ملحوظة أكثر من رواية (آركتورس)، فإنها بحد ذاتها توازيها في النجاح إلى حدٍّ بعيد جداً. ومرة أخرى، فقد احتاج ليندساي إلى رموز (لعالميه الاثنين)، إلى مستويين من القيم، وقام بالاختيار ببراعة، إذ تزور البطلة إيزيل لومين قصراً من قصور الريف وتقوم باستكشافه بمفردها. وهنا تجد مجموعة متصلة من درجات السلم تؤدِّي إلى الطابق العلوي. ويظهر أن ذلك الجزء من البيت حيث وجدت نفسها فيه أقدم من بقية أرجاء المنزل بمئات السنين. كما وأن المناظر الطبيعية التي تراها من خلال النافذة ليست المناظر ذاتها التي في ميسورها أن تراها من الطابق السفلي. لقد انتقلت إلى بعد آخر وعادت إلى الماضي. وفي الطابق العلوي هذا، تلتقي مضيفها هنري جاج بيد أنهما يختلفان عن بعضهما بعضاً ولديهما وعي بالحجرات الأخرى. كما لم يعد الاثنان أسيري الأعراف الاجتماعية الصارمة. إنهما يدركان أن أحدهما يحب الآخر ولكن لدى عودتهما إلى الجزء السفلي من البيت، تتلاشى كل ذكريات الطابق الأعلى وبالكاد يجتذب أحدهما الآخر. وبالطريقة ذاتها، لا يعد في ميسور الصوفي الذي يرتد إليه وعيه الاعتيادي تذكُّر لماذا أراد أن يصرخ قائلاً: "بالطبع".

ولكن على الرغم من هذه الصورة الباهرة، لا يملك ليندساي فكرة عما سيفعله بالحبكة والشخصيات. إذ تكمن المشكلة المركزية في تشاؤمه. فقد أصرَّ في (آركتورس) على أن العالم هذا مزيّف من القمة إلى القاع وأن عالم الواقع والهيبة يتعذّر التعبير عنه. إن رفضه (لهذا العالم) يبلغ حداً لا يترك لنفسه فيه مجالاً للمناورة والطريق الوحيد الذي يجد نفسه فيه قادراً على المناورة في (المرأة المسكونة) يكمن في التراجع عدة خطوات. فاليوم نرى عالم القيم المزيّفة هو العالم الاجتماعي. ويبدو عالم الواقع نسخة مثالية من إنكلترا في العصور الوسطى، ويجد القارئ نفسه يتمنّى لو يرى ليندساي يسمح لشخصياته الرئيسة بالتسلق خارج النوافذ واستغوار عالم الماضي الفاتن هذا. وعندما تقوم الشخصيات بهذا في خاتمة المطاف، لا تواجه

إلا المأساة: والمضمون ينطوي على أن عالم الواقع يبلغ من العنف حداً لا يحتمله البشر.

إن ما يتضح لنا الآن - وما يمكن أن نستنتجه من أسلوب (آركتورس) - هو أن المؤلف متزمِّت في الواقع وإنسان اعتيادي لم يكن في يوم من الأيام قادراً على الهرب من حرج معين أو ارتباك معين في العلاقات الاجتماعية. وعندما تنظر إيزيل إلى نفسها في المرآة في الطابق العلوي، تثير صورها الهلع في نفسها: "وليس السبب في ذلك هو أنها بدت أكثر جمالاً بقدر ما هو أن وجهها اكتسب شخصية أخرى. كانت تعابيره غائرة صارمة ومتهدّلة. ولكن كل شيء يصبح طرياً وساحراً بفعل انتشار العذوبة الجنسية..." أي بالأحرى، إنها هي نفسها بالقدر الذي تستطيع فيه أن تكون، إذا ما توصلت إلى تحقيق الذات والتعبير الكامل عن طاقاتها. "وقد كان مما يدعو إلى الوجل قليلاً أن تفكّر أن هذه هي ذاتها، وأنها لا تزال تعلم أن ذلك صحيح". هذه هي ثيمة دي. اش. لورنس: الحياة الاجتماعية تحرفنا وتمنعنا من تحقيق ذاتنا. إلا أن من شأنه حل المشكلة بواسطة إرسال ابنة القس للنوم مع أحد الغجر. لقد وجد ليندساي الجنس فاتناً تقريباً (عندما يعترف به أخيراً) إلا أنه يعلم أن الإجابة أبسط بكثير.

وفي (أبو الهول) لا يزال يبحث عن الصورة التي تعبِّر عن هذا الشعور بوجود عالمين من القيم والذي يبدو متناقضاً. ويختار في هذه المرة عالم الأحلام ليرمز إلى الواقع الكامن تحتها. بطله نيقولا كابوت مخترع شاب يتّخذ له ملجأً في بيت يمور بالفتيات الحسناوات ويقع في إحدى الضواحي. وينهمك في صنع آلة تعمل على تسجيل الأحلام. وتنصب مادة الرواية على تورطه مع مختلف النساء وخاصة مع مؤلفة موسيقية تدعى لور وأرملة جذّابة اسمها سيليا. تملك لور طاقة في تأليف الموسيقى العظيمة - تلك الموسيقى التي تعكس عالم الواقع - غير أنها تضطر إلى تأليف مقطوعات عاطفية لحفلات الاستقبال من أجل المال. وينخدع ليندساي بمشكلة الفنان الذي يمارس الخيانة، حيث إن وجود (أبو الهول) كعنوان يمثّل آلة الأحلام وأحجيتها هي (لماذا نحن على قيد الحياة؟) ويبدو أن (آلة الأحلام) تكشف عن أن عالم الأحلام هو عالم مشترك لجميع البشر - اللاوعي الجماعي عند يونغ.

وتكشف أحلام نيقولا عن معرفته أن لور سقطت في الفخ وأنها بحاجة إلى العون. أما في الحياة الحقيقية فهو ليس منجذباً إليها انجذاباً عميقاً. وفي نهاية الكتاب تقدم لور على الانتحار غرقاً. ويكشف لنا تسجيل لحلم من أحلام إحدى الشخصيات أن نيقولا ولور هربا على متن جواد. وعندما يتوجهان إلى غرفة نيقولا يجدانه ميتاً.

ومرة أخرى نجد أن ثيمة ليندساي هي أن الحياة التي نعيشها في العالم اليومي هـي مـرآة مشوشة. وهذا هو السبب في أن الحياة بالغة الفوضى ولا تبعث على الرضـا. بيد أن هناك حقيقة أخرى تعتبر مرآة صادقة. فإذا أردنا أن نعرف أنفسنا على حقيقتها، يتعيّن علينا البحث عن هذه الحقيقة...

أمـا رواية ليندساي التالية (التفاحة البنفسجية) فلم تجد لها ناشراً أبداً خلال حـياته (ولم تنشر اليوم إلا في أميركا مع قطعة ناقصة بعنوان الساحرة). إننا نعرف الآن مـا فـيه الكفاية عن ليندساي كي نفهم أن رواياته ستدور حول (اللاواقع) المفـروض علينا بفعل (تفاهة الحياة اليومية)، وأنه سيحتاج إلى رمز جديد لعالم الواقع.

والرمـز في (التفاحة البنفسجية) هو تفاحتان صغيرتان تنموان (على ما يبدو) عـن بـذرتين من تفاحة الخير والشر الأولى التي أكلها آدم وحواء. البطل كاتب مـسرحي ناجح من كتاب حي الويست أند (مرة أخرى الفنان الجاد المرتد) وقد خطـب فتاة تدعى كريس. ولا ينجذب كثيراً إلى فتاة أخرى منحرفة ومشاكسة تدعـى هايـدي وهي خطيبة أحد أصدقائه المقرّبين. ولكن عندما يأكل أنطوني وهايدي التفاح من شجرة المعرفة، يدركان كما أدركت إيزيل وهنري جاج أنهما شـريكا الروح. وعندما ينظر إلى خطيبته غريس يجدها لا تطاق لأنه ليس في وسع عينـيها (إلا التواصـل مـع طبيعته الفظّة والفظيعة والزائلة، وهو ما يشبه الدعوة لمشاركتها في تابوت واحد..).

وعلى الرغم من الأسلوب الأخرق، فإن هذا العمل غريب ويثير الجزع على الرغم من أنه يخفق، إسوة بـ (المرأة المسكونة) و(أبو الهول) في الوصول إلى فاتحة مرضية.

ورواية (هضبة الشيطان) تعتبر من أكثر رواياته طموحاً وأسوأها كتابة.

تقـــع أحداثها في الأماكن الرائعة والكئيبة لمنطقة دارتمور. ويبدو أن ليندساي انـــتقل نحو صوفية جنسية وثنية غريبة. فهو يمتعض من العالم الحديث وبكل ما فيه امتعاضـــاً شديداً عنيفاً. (وقد دفع الامتعاض ذاته اش. بي. لافكرافت إلى إحداث قصص الأهوال المرعبة، كما واقتربت به اقتراباً خطيراً من فاشية من نوع ما ترتكز على مقته للزنوج واللاتينيين..) وهو يحلم بمجيء مسيح جديد أو تجسيد الإله الذي ســيخرج بهـــذا العالم من ماديته الوضيعة. وتدرك بطلة الرواية (إنغريد) أخيراً أن قدرها هو أن تصبح أمّاً لتجسيد الإله. وذلك تجسيد للأم العظيمة.

وتهـــتمّ الحبكة الطويلة المشوّشة بحجر سحري مكسور إلى نصفين؛ وسيؤدّي دمـــج هذين النصفين إلى تحرير قوى بدائية عظيمة وفتح عهد جديد. وعند اتحاد هـــذين النـــصفين أخـــيراً، ينفجران ويتحوّلان إلى نجمين. وتدرك إنغريد والبطل ســـالتفيت أن قدرهما إحداث تجسيد للإله. وتنتهي الرواية بهدير نثري على غرار هدير موسيقى فاغنر.

ومن المفهوم أن ليندساي استنفد جهده بعد هذه المحاولة وثبطت عزيمته بفعل إخفاقهـــا الـــتام. فقـــضى السنوات الخمس عشرة الباقية من حياته يؤلّف كتاباً ديناصورياً مبهماً عنوانه (الساحرة). وأعاد كتابته مرات عديدة حتى لم يعد واضحاً إن كانـــت المخطوطة كاملة أم لا. والساحرة التي استخدمت كعنوان للكتاب هي إلهة الأرض أوردا. وظهر أن ليندساي قد قرّر أخيراً مواجهة التحدي الأعظم، وهو وصف عالم الواقع المهيب الكائن وراء عالمنا.

وهذا يمثل الملكوت الكائن وراء الموت والذي هو (بمعنى من المعاني) ملكوت الموسيقى. يدخل البطل راغنار هذا الملكوت بعد ذهابه إلى بيت أوردا – وهو رمز ليندســـاي لنقطة الاتصال بين العالمين، كآلة الحلم ونصفي البذرة السحرية... إلخ. ويـــنتقل الكتاب إلى ملكوت غريب من الرمزية والماوراء طبيعية الصوفية. ويبذل ليندساي ما في وسعه كي يجعل من النثر مقارباً للموسيقى.

ومـــن الممكـــن أن تعتبر (الساحرة) ذات يوم أعظم روائع ليندساي. بيد أن هناك أمراً واحداً أكيداً وهو أن ليس في وسع أحد أن ينجح في قراءتها حتى النهاية سوى أشد المتحمسين لليندساي.

نلاحـــظ في روايـــات ديفيد ليندساي صراع رجل نابغ من أجل التعبير عن إحـــساس صوفي أساس بالقيم. وعلى الرغم من ذلك فإن من شأن ذلك القول أن يكون صحيحاً وهو أن القيم صوفية جميعها في نهاية الأمر. وأن ليندساي كان لهذا السبب لا يجاهد إلا لكي يدرك إمكانات الرواية الأساسية على وجه العموم. وقد فـــشل الـــسبب ذاته الذي فشل من أجله فوكنر: لأنه تمنّى على أعماله أن تعكس العالم اليوم بينما اهتمامه الحقيقي ينصبّ على مكان آخر. ومع هذا، فإنه ليس في الوســـع دراســـة عملـــية الإبداع بمثل هذا التمعن مع أي كاتب آخر. لقد رفض ليندساي، إسوة بجميع الفنانين المهمين، العالم الذي يعيش فيه (ولو لم يرفضوه، لما حاولـــوا إعـــادة بنائه بناء يقترب من القلب على نحو أكيد في أعمالهم). وكانت مشكلته العثور على سلسلة من الرموز - المعادل الموضوعي للتعبير عن العالم الذي يهمّه فعلاً. وتساعدنا فجاجة تقنيته في الواقع على تقدير المهارة وجرأة الخيال اللتين هجم بهما على المشكلة.

ويـــبرز أمر واحد من خلال دراسة أعمال ليندساي وهو أن الفنتازيا ليست مـــرادفاً آخر للخيال الحر، بل ملكة على درجة عالية من التدريب تستعمل الخيال لاستغوار الأفكار، وتتساوى قوانينها في دقتها مع قوانين الرياضيات. ولكن علاوة علـــى ذلك، يصحّ هذا على الرواية إجمالاً. إذ تنطبق على (كلاريسا) بالمقدار ذاته الذي تنطبق فيه على (قلعة أوترانتو) وعلى (كبرياء وهوى) بالقدر ذاته الذي تنطبق فـــيه علـــى (فرنكـــشتاين) لماري شيلي. ولأن الرواية شرعت تفقد ملاحظة هذه الحقيقة الجوهرية فقد أخذت تفقد مداها ومرونتها.

لقد فهم ليندساي ذلك الغرض: توسيع الكلمات الإنسانية بواسطة التجارب الفكرية وهذا هو السبب في أنه قد يعتبر في يوم من الأيام واحداً من أعظم كتاب القرن العشرين على الرغم من عيوبه التكنيكية.

الفصل الثاني عشر

خلاصات

أبغي في الصفحات الأخيرة عرض بعض وجهات النظر والاستنتاجات الشخصية حول الرواية.

ولكن قبل كل شيء اسمحوا لي أن ألخّص الأفكار المركزية لهذا الكتاب.

إن الرواية محاولة لإحداث مرآة من المرايا يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه. وهي أساساً محاولة لإحداث الذات، وما (وصف الواقع) و(قول الحقيقة) إلا أهدافاً ثانوية وأوراق اعتماد الروائي - سلطته في الطلب من القارئ أن يعيره اهتمامه. أما هدفه الحقيقي فهو أن يفهم نفسه ويدرك غرضه. وبهذا يكون قد مكّن القارئ من فهم نفسه وإدراك غرضه الخاص به. ولا يعني هذا القول إن هدف الروائي ليس هو (الحقيقة) في نهاية المطاف، بل إن هذه الحقيقة لا يمكن تحقيقها في النهاية إلا بواسطة تعريف أكثر وضوحاً للصورة الذاتية.

وهذا يعني أن هدف الفن ليس رفع مرآة أمام الطبيعة، بل أمام وجهك؛ ليس وجهك اليومي بل (الوجه الكائن وراء وجهك)، أي وجهك النهائي.

وقد فشل شكسبير أيضاً في تحديد نوع المرآة التي كانت تشغل ذهنه.

فهناك مرايا مستوية تعكس ما يوضع أمامها، ولهذا فهي أفضل قليلاً من زوج عادي من العيون، وهناك مرايا محدبة لا تظهر إلا وجهك وقد تشوّه تشويهاً هائلاً كالضفدع الكبير الحجم. وهي رائعة إذا ما أردت أن تتمعّن في تجاعيد وجهك والأجزاء المنتفخة تحت عينيك. ولكن بالكاد نستطيع أن نطلق عليها صادقة.

وتوجد علاوة على ذلك مرايا محدبة تشبه بعض مرايا القيادة. ولهذه المرايا فائدة واحدة كبيرة، إذ تستطيع في مدى حدودها الضيقة أن تعكس مساحة واسعة من الواقع. فهي تتمتّع بانعكاس (متسع الزاوية) وهدف الروائي يتمثّل في أن يكون

مرآة متسعة الزاوية - أو إذا شئت الاستعارة التصويرية: عدسة متسعة الزاوية.

إن هدف هذه العدسة أو المرآة المتسعة الزاوية ليس ببساطة إظهار العالم بصدق أكبر، بل جعل القارئ واعياً تجربته. ويشير أينشتين إلى أن سكان المدن يتوجهون إلى الجبال في عطلات نهاية الأسبوع لأن الأفق الرحيب يمنحهم إحساساً بالحرية، وهذا هو بالضبط ما يسعى الروائي إلى تحقيقه.

إذ تكمن الحرية بالنسبة لكل واحد منا في الطرف الآخر من المتاهة - مثل تلك الأحجيات الموجودة في صحف الأطفال حيث يتعين عليك رسم خط مستمر يمرّ في متاهة من الدهاليز. إن الحرية حق لكل البشر، بيد أن المتاهة الموجودة في أعماق كل واحد منا مختلفة. وهدف الروائي هو الوصول إلى الحرية الموجودة في الطرف الثاني من متاهته الخاصة.

أما بالنسبة للقواعد - حيل الأسلوب والبناء وبناء الشخصيات - فهي من الأمور التي يتوصل إليها الكاتب أثناء مواصلته سيره أو يتعلمها من خلال قراءة روايات الآخرين. ولا توجد أساساً إلا قاعدة واحدة: تجنُّب الأزقة المسدودة. إن معظم الكتّاب الذين انتهوا إلى أزقة مسدودة - من فلوبير إلى بيكيت - أقدموا على ذلك لأنهم أولوا الحدث الفني إيماناً زائداً، والفكر إيماناً قليلاً. إن ما هو مهم فوق كل اعتبار بالنسبة للكاتب فهم الأهداف والطرق الأساسية للرواية: ليس مجرد فهم ما كان رشاردسن يحاول القيام به والطريقة التي قام بها، بل ما هي الأهداف والطرق المشتركة بين رشاردسن ولورنس، أي الوسيلة التي فهم بواسطتها كل منهما حريته، إن ذلك المفهوم عن الحرية يملي كل شيء آخر في الرواية.

وأخيراً، فإن الهدف من الرواية ليس أن تكون عالماً مستقلاً ومنعزلاً. إنها في الأساس تجربة فكرية، ونوع من الركض الصامت من أجل التجربة الفعلية، فإذا أردت أن تجد حلاً لمقدار معقّد فإنك تستعمل قطعة من الورق وقلماً من الرصاص. وإذا أردت أن تحل مشكلة شخصية معقّدة فإنك بالكاد تستطيع أن تفعل ذلك على نحو أفضل من كتابة رواية حولها. إذ كانت الكتابة بالنسبة للروائيين العظام كافة عاملاً مساعداً لهضم التجربة - أو في حالة استخدام استعارة أخرى - أداة علمية - كالميكروسكوب أو التليسكوب - جرى

تصميمها لزيادة قوة ملكاتنا المحدودة بالأصح.

وفي النهاية فإنه ربما كان صحيحاً القول إن الرواية تدور حول التربية وأن هدفها هو التربية - تربية الكاتب بالإضافة إلى القارئ.

لقد حاولت في هذا الكتاب أن أحدِّد نفسي في ميدان الرواية وتجنُّب الأفكار العامة. بيد أن الأفكار العامة برزت بين حين وآخر بروزاً يقترب من السطح تقريباً، وأعتقد أنه يجب السماح لها بالظهور في هذه الصفحات الأخيرة.

عبَّر كامو في الصفحات الأخيرة من (الغريب) عن تبصره الأعمق: إدراك ميرسو أنه كان سعيداً ولا يزال كذلك. مرَّ كل فرد بهذا الشعور: نوع من الضغط الداخلي المتأجّج، ولحظة من لحظات بروست عندما يتوقف فيها عن الشعور بالضعة والموت والصدفة وإدراك ستيبنولف المفاجئ بوجود موزارت والنجوم.

ويوجد هنا عنصر من عناصر التناقض. فإذا كان ميرسو سعيداً حقاً عندما كان يحدِّق بملل من خلال النافذة، فلماذا لم يدرك أنه كان سعيداً؟ هل في الإمكان أن تكون سعيداً دون أن تدرك ذلك؟ نعم كما هو واضح. إننا ننظر دوماً إلى الوراء نحو زمن ماضٍ ونفكّر فجأة: كان ذلك وقتاً سعيداً على الرغم من أننا لا نعي به بالذات أثناء حدوثه.

إن ما يحدث هو أن لحظات التعمق هذه تعيد وضع سعادتنا تحت الأنظار فجأة كالتعديل الطفيف الذي يجري على وضع المنظار كي نتمكّن من رؤية المشهد بوضوح تام. لقد علم ستيبنولف أن موزارت والنجوم كانوا موجودين قبل أن يكرع كأس مشروبه المفضّل، بيد أن المشروب المفضّل هو ما جعله يدرك ذلك.

وهذا يؤدِّي بنا إلى إقرار مهم وهو أن معظم قيمنا - الأشياء التي نحبها - مخفية معظم الوقت وكأنها تحت الضباب. إذ لدينا جميعاً مئات الأسباب على الأقل للسعادة تبدأ بكوننا على قيد الحياة، وأننا نبني بيوتنا وأمتنا وعوائلنا وممتلكاتنا. إلا أن هذه القيم تظل تحت الوعي باستثناء لحظات نادرة من البهجة المفاجئة - وهو ما سمّاه ماسلو قمة التجارب -.

وحتى الإنسان المقتنع قناعة تامة لا يسمح إلا بنسبة ضئيلة من قيمه بالانبثاق في الوعي. وإذا ما أردت أن تسأل عن سبب قناعته فإنه ربما يعطيك عشرات

الأسباب الشخصية، ولكنه لن يفكّر أبداً بإعطاء سبب غير شخصي: (لأن موزارت عاشق)، (لأن الأغصان تبدو متألقة في المطر). ولن يدرك أن هذه تقع ضمن قيمه أيضاً إلا في حالة سماعه بضع مقطوعات لموزارت أو رؤيته غضاً ندياً في المطر.

إن الشعراء والصوفيين يدركون فعلاً أن عدة أمور غير شخصية تقع ضمن أسبابهم للسعادة. فعلى سبيل المثال، يكرِّس روبرت بروك قصيدة طويلة تدعى (العاشق العظيم) كي يذكر العشرات منها. ويكفي غرابة أن الروائيين يمتلكون هذه القدرة لجعل (القيم الخفية) تومض في الوعي كالشهاب.

لقد مررنا بهذه لدى مناقشتنا (باميلا)، إذ اكتشف رشاردسن أن الناس العاديين يستمتعون بالقراءة، وأنهم يتوقفون للحظة أيضاً عن الإحساس بـ (الضعة والصدفة والزوال)، وتستطيع الرواية أن تقدّم بواسطة أحداث عملية انعكاس ذاتي، حالة مستمرة ومعتدلة من التجربة البالغة الذروة، وهذا يعني في معنى من المعاني أنه لا يوجد موضوع غير ملائم للرواية. وحتى العدمية الشاملة لروايات بيكيت المتأخرة قد تعطي وميضاً من القناعة لشخص يشعر أن الحياة عبثية كل العبث.

بيد أن المشكلة المركزية للوعي الإنساني مرتبطة بالربوت، وهو الجزء الآلي فينا. فنحن - مخلوقات بالغة التعقيد - يجب أن نكون قادرين على فعل أشياء عديدة عظيمة فعلاً آلياً من التنفس إلى قيادة السيارة والتحدث بلغة أجنبية. إن (ربوتنا) يقوم في الواقع بتنفيذ أصعب الأمور بصورة أفضل مما نستطيع أن نفعل عمداً. لقد كنت أضرب على الآلة الكاتبة بصورة رديئة جداً عندما تعلّمت كيفية الضرب على الآلة الكاتبة. وتقوم اليوم أصابعي بتنفيذ ذلك تنفيذاً آلياً. وكل ما يتعين عليَّ التفكير بما سأقوله في الواقع، وإذا حاولت أن أفكّر في أصابعي وأنا أمارس الضرب على الآلة الكاتبة، فإن من شأني أن أنفّذ ذلك على نحو رديء أيضاً.

عندما أكون قد فرغت من عملي اليومي أدير مفتاح التلفزيون وأشاهد النشرة الإخبارية وأصبُّ لنفسي كأساً من المشروب المفضّل وبعد ذلك أصغي لبعض الموسيقى. وهذا كله بمثابة إشارة للربوت بالكف عن العمل والسماح

لنفسي الحقيقية أن تحل محله ثانية، وسيساعد المشروب المفضّل على الاسترخاء.

بيد أنني لو كنت أعمل بصورة شاقة جداً - وأنا عامل مهووس لا يمكن إصلاحه، فإنني سأجلس في كرسيي ذي المساند وأشعر بامتعاض غامض ولا أستمتع حقاً بالموسيقى وأتساءل إن كان هناك شيء مسلٍ في التلفزيون أو إن كان يتعيّن عليَّ المطالعة في كتاب من الكتب... إن ما حدث هو أن ربوتي لا يزال يعمل. فهو يميل إلى توليّ الأمر عندما أكون منهكاً تماماً كاشتعال الثرموستات في جهاز التدفئة المركزية عندما تنخفض درجة الحرارة إلى أقل من معدل معيّن. وهكذا، فعلى الرغم من أنني أنا شخصياً أجعل أنظر بعيني وأسمع بأذنيّ، فإن الربوت هو الذي يقوم فعلاً بعملية النظر والاستماع. وفي ميسوري أن أنسى في بعض الأوقات أشياء لم أفعلها إلا قبل بضع دقائق - متسائلاً إن كنت قد أقفلت حظيرة السيارة أو وضعت جزازة العشب في مكانها - لأن الربوت هو الذي فعل ذلك وليس (أنا).

وفي وسع الربوت أن يكون خطيراً في بعض الأوقات لسبب سأوضحه باختصار. عندما أقوم بعمل شيء باهتمام ومتعة، سيكون له تأثير شحن بطارياتي تماماً كما تشحن بطارية السيارة عند قيادتها. وعندما أنفذ الأعمال تنفيذاً آلياً، ينعدم الشحن أو قد يوجد على نحو ضئيل، وعندما أصاب بتعب شديد جراء العمل أو أصبح في حالة من الكآبة، يتولّى الربوت الآخر بواسطة مفاتيح السيطرة الثيرموستاتية، وقد أعيش لأسابيع أو لشهور أو حتى لأعوام في حالة آلية تخلو من الحيوية دون وضع ما فيه الكفاية من الطاقة في أي شيء لأدرك أن هذه الحالة شاذة. وإذا تعقّدت هذه الحالة بفعل القلق والمخاوف، فقد تكون النتيجة انهياراً عقلياً أو مرضاً عقلياً حاداً.

وفي نهاية الحالة يلام الربوت - أو على الأصح نلام نحن لأننا أخفقنا في إدراكنا أنه يفترض فينا تنفيذ العيش وليس الربوت. لقد تعثّرت شخصيات بيكيت بهذه الحلقة المفرغة: السأم يؤدِّي إلى الإحساس باللاجدوى، واللاجدوى تؤدِّي إلى العيش على نحو آلي مما يؤدِّي بدوره إلى مزيد من السأم واللاجدوى.

وتشكو إحدى شخصياته (في نهاية اللعبة) من أن العالم أخذ يصبح أشد

حلكة وأنه لم ينبلج، بيد أن التجربة البالغة الذروة مستحيلة عملياً بالنسبة لأي شخص يعيش في حالة من البؤس السلبي، إذ تظل البطاريات هابطة دائماً.

ومن ناحية أخرى، فإننا حالما ندرك أن القوة التي نرى بواسطتها العالم تعتمد اعتماداً كلياً على مدى (الاهتمام) الذي نضعه في عملية الإدراك، فإننا نشرع في الحصول على نوع من السيطرة القلقة على أمزجتنا وتجاربنا البالغة الذروة. إنني أقول قلقة لأن الوعي الذاتي يمثّل مرحلة جديدة نسبياً في الارتقاء الإنساني وكبداية، فإنه من المحتمل أن نجد هذا النوع من السيطرة قلقاً كالسير على الحبل.

لقد قام الفيلسوف هوسرل باكتشاف أساس مفاده أن الإدراك كله (مقصود) وهذا يعني أنه عندما تنظر إلى شيء ما فإنك ترمي باهتمامك عليه كما ترمي الحجارة. أما إذا حدّقت فيه تحديقاً سلبياً دون بذل هذا الجهد، فإنك تفشل في ملاحظته - كقراءة صفحة في كتاب عندما يكون عقلك في مكان آخر وغير قادر على تذكُّر ما قرأته. إننا نمسك المعنى كما تمسك يدنا إحدى المواد واللازمة المهمة هي أننا إذا تمنّينا رؤية مزيد من المعنى، فما علينا إلا أن نشدّ القبضة ونزيد من المقصودية.

ومن السهولة بمكان أن نلاحظ، على سبيل المثال، أن السأم (مقصود). فعندما يقدّم عمل متكرِّر نفسه، فإنك غالباً ما تمتعض وتقول: "يا له من عمل يبعث على السأم". ثم ترفق ذلك بحركة داخلية تدل على الامتعاض والشعور بالاحتجاج ورفض القيام بأي جهد. فإذا أريد تنفيذ هذه المهمة تنفيذاً سريعاً قبل أن تحصل على أي شيء آخر أكثر جزية، ربما تقذف نفسك إليه وتكتشف ولدهشتك أنك استمتعت به. ولكن على الرغم من أن كل شخص سبق وأن مرَّ بهذا، إلا أننا نفشل في التعلم منه. إن عادة التفكير بأن أموراً معينة تبعث على السأم، وأن أموراً أخرى تبعث على المتعة هي عادة متأصلة. وليس في ميسور العقل أن يستوعب إلا للحظات فكرة مفادها أن السأم والمتعة يعتبران من القيم التي نسبغها على مادة ما، ثم نعود فوراً إلى (الخطأ السلبي) القديم.

وما شأن هذا بالرواية؟ شأن عظيم، وما عليك إلا أن تقارن (روبنسن كروزو) و(كلاريسا) لترى أن ما قدّمه رشاردسن للرواية هو (مقصودية) زائدة.

ومـــن الجلـــي أن ديفو مستغرق، فيما يكتبه وأنه يخوض في تفاصيل كثيرة، بيد أن هناك شعوراً عاماً بالموضوعية وكأنه يخبرك بشيء سبق أن أخبره به أحد ما.

إن رشاردسن يقدِّم اهتماماً دقيقاً مهووساً لكل شيء يقدم على وصفه. وعلى الرغم من أنه يبدو واقعياً إلى درجة كافية، فإننا ندرك أن هذا العالم من صنعه.

وهو تواً نصف الطريق إلى عالم كورمنكهاست أو آركتورس الفنتازي، حيث لم يعد الكاتب مراسلاً أو مسامراً، بل أصبح نمطاً إلهياً أو مبدعاً للكون المادي. لقد أدرك الرومانسيون إدراكاً سريعاً أن ميزة الهوس هذه كانت ميزة خاصة بالرواية – القوة في وضع الحياة تحت عدسات مكبّرة كما هي. ولكن كما رأينا، أبطلت هذه بفعـــل الكآبة والانهزامية الرومانسية، ولدينا الصيغة ذاتها في الروائع تلو الروائع من بلزاك إلى نوط هامبسن: حيث يعالج الروائي واقعه الخاص معالجة ذكية ومتأنية، ثم يحدث في الصفحات الأخيرة انهزام البطل وموته الذي يجسّد فيه القارئ حظوظه، تجـــسيداً بالغـــاً جداً. وهناك في الواقع أمر متناقض ومتغاير بخصوص الصيغة كلها حـــيث يجـــد القارئ نفسه بعد أن جرفته قوة الكتابة قد تاه من الإعجاب بفعل الحـــيوية الخلاّقة للخيال الإنساني وطاقته في السمو بالواقع، ويكتشف في النهاية أن الروائـــي يطلب منه أن يشفق على الإنسان لبؤسه. وقد لاحظ برنارد شو التناقض ذاته حول موسيقى فاغنر: وهو أن قوتها المتدفقة ظهرت كتأكيد هائل على الذات، ولكن مع ذلك، تنتهي معظم أوبراته نهاية مأساوية.

لقـــد سبّب مثل هذا التناقض الذاتي المتأصل انهيار الرواية. إنني لا أوحي أن المأســـاة لا أســـاس لها من الصحة، وأن النهاية السعيدة أفضل من النهاية المأساوية وعلى نحو متأصل، إذ من شأن مسرحية أوديبوس أو الملك لير أن تكون شاذة على ما يبدو إذا ما عاشت كل شخصية فيها حياة سعيدة في النهاية.

وتبقـــى هـــناك حقيقة مفادها أن المأساة كانت في عدد كبير من روايات القرن التاســـع عشر – وربما في معظمها – ليست إلا وسيلة مناسبة تتوهّج بها القصة. وتجنباً للأسئلة الرئيسة التي طرحتها، فهناك قاسم مشترك في روايات (الأوهام الضائعة) لبلزاك و(الأحمـــر والأسود) لستندال و(مدام بوفاري) لفلوبير: فهي تدور جميعها حول شبان يواجهـــون الحـــياة ويتوقون لحرية أكثر من تلك التي يمتلكون. فنحن نعلم أن ستندال

وفلــوبير شرعا بهدف قتل جولي سوريل وإيما بوفاري لأنهما اعتمدا في الزاويتين على أحــداث حقيقــية. ومــع هذا، ربما يظل الشعور يعترينا في أنهما فشلا في استغوار احــتمالات الموضوع. لقد حصلت على اهتمام القارئ بأن يسأل: ما الذي يستطيع المرء أن يفعله في مثل هذه الحالة؟ وهذا يتضمّن: "ما هو الحل المثالي للمشكلة؟" وبدلاً مــن تقديم الحل، يقومان بمجرد إخبارنا بما قد حدث حقاً: إيما أصبحت خائرة العزيمة فانتحرت وجوليان حاول قتل خليلته وجرى إعدامه شنقاً. ويبدو الأمر وكأن رياضياً أثــار مشكلة مهمة، ثم انتهى بأن قدّم الجواب الخاطئ معترفاً بأنه على خطأ، ولكنه يوضح أنه لا يعرف الجواب الصحيح.

مــن الصحيح أن الحبكة تلوح حتمية في الروايات المشهورة لأننا نعرفها تمام المعرفة.

وربمــا يوضــح هذه النقطة بوضوح أكبر عمل آخر أقل شهرة. تدور رواية (شــبح صانع القبعات) لجورج سيمنون حول رجل قتل زوجته المناكدة - وهي امــرأة ريفــية لا تــستقبل زوّارها أبداً - قبل أن يدرك أن كافة زملاء الدراسة السابقين جاؤوا لزيارتها لمناسبة عيد ميلادها. فإذا كان من المقرّر أن يظل مجهولاً، فعــندها يتعــيّن عليه قتل جميع زملاء المدرسة السابقين قبل التئام الشمل في المرة القادمة، ولهذا يحلّ في المدينة وباء قتل النساء المسنّات. حتى إن القاتل يقوم باتصال مــع إحدى الصحف المحلية، فقد وصف أحد الصحفيين القاتل بأنه مجنون فيكتب هــو ليوضح أنه على العكس من ذلك، يقتل بالضرورة. وتتألف هذه الرسائل من كلمــات مقــتطعة بعناية من الجرائد ومن ثم جرى لصقها بالصمغ فوق ورقة من الأوراق.

وتبدأ الرواية بداية رائعة حيث يذهب القاتل (صانع القبعات) مع جاره وهو خياط صغير إلى المقهى ذاته دائماً لتناول بعض المشروبات لدى انتهاء اليوم، ويومئ أحدهما للآخر دون أن يتبادلا أية كلمة، إذ إن الخياط يعتبر أدنى منــزلة من صانع القــبعات. ويرى الخياط في يوم من الأيام شيئاً أبيض على سروال صانع القبعات، ويقــوم بالتقاطه بأدب - ثم يكتشف أن ذلك ليس إلا قصاصة ورق صغيرة جرى اقتطاعها بواسطة مقص.

ويدرك إدراكاً رهيباً لا يصدق أن جاره المحترم هو القاتل... ومن هذه النقطة يبدأ القارئ بالاستغراق. إذ من الغرابة بمكان أن يأخذ بتجسيد نفسه في القاتل. وقد يبدو غريباً أن يشعر القارئ بالتعاطف مع قاتل النساء المسنّات. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا يمثّل جو الرواية: التجربة الفكرية، بينما يستغور سيمنون هنا أكثر المشاكل أولوية وهي مشكلة الحرية. لقد قتل صانع القبعات زوجته المناكدة ويدرك الآن أنه لا تزال هناك سبع نساء يقفن بينه وبين الحرية، ونتساءل:

هل سيكتب له النجاح؟ ما الذي سيفعله في حال نجاحه؟ إن هذا السؤال هو التحدي الحقيقي لخيال الروائي. ويقوم سيمنون باقتحامه. إذ تكتشف الخادمة أن زوجة صانع القبعات لم تعد موجودة في حجرهّا. فيضطر إلى قتلها هي الأخرى. ثم يقتل عشيقته دون سبب واضح. كما وأنه لا يظهر أية مقاومة عند مجيء الشرطة لاعتقاله. ويتناول صانع القبعات، في الوقت الذي كان فيه يقتل النساء المسنّات، شعور غريب بأنه حصين، ثقة من يسير وهو نائم. ويفكّر من ناحية أنه لم يكن أبداً سعيداً هكذا باستثناء خدمته في القوة الجوية عندما كان يقوم بما يتعيّن عليه القيام به. إن سيمنون يضرب على وتر مشكلة سبق وأن ناقشناها في الفصل المتعلق بالأفكار: لحظات التعمّق عندما يفعل الإنسان "الشيء الوحيد الذي يتعيّن عليه القيام به بصورة سهلة وطبيعية..." بيد أنه يفشل في مهمة الروائي الأساسية وهي تطوير مضامين ذلك، وهناك بدلاً من ذلك، النهاية الآلية التي (تكمل) القصة، ولكنها تترك جوهر الرواية دون أن تطوّره، بل دون أن تمسّه تقريباً، ويمكن أن نطلق عليها (التنصل من المسؤولية).

لقد كان سيمنون مجرد مقلّد لكتّاب عظام سبقوه، وحتى رشاردسن ذاته لا يمكن أن يغفر له استسلامه لإغراء التنصل من المسؤولية، إذ إن موت كلاريسا ليس في الواقع نتيجة حتمية لإغوائها، بل إنه من غير المحتمل تماماً أن تموت فتاة تتمتّع بصحة جيدة جراء "العار". وتعتبر كلاريسا حدّاً فاصلاً بسبب قوهّا، غير أن هذا غير صحيح بالنسبة لعشرات الروايات المأساوية من (إيلويز الجديدة) وحتى (قصة حب غلاستونبري) وتبدو الكارثة الأخيرة في الرواية الثانية – وهي الفيضان – وموت كيرد حدثين اعتباطيين. لقد اتّهم أحد النقاد برنارد شو بالجبن لأنه ختم

بيجماليون دون أن يزوج إليزا دولتيل من هيغنز، غير أن شو أظهر في الواقع شجاعة فنية عندما رفض تشويش حسّه بالواقع من أجل نهاية ملائمة. فقد أدرك أنه ما من شأن هيغنز أن يقع في هوى إليزا في الحياة الحقيقية، وفضّل أن يترك الفصل الأخير من المسرحية (مفتوحاً) - أي ناقصاً، حيث فهم أن الحياة مستمرة وأن خدعة (الصدق الفني) تكون في الاعتراف بهذا، وترك دستويفسكي بالطريقة نفسها نهايتي أعظم روايتين كتبهما وهما (الجريمة والعقاب) و(الإخوة كارامازوف) مفتوحتين لأن هاتين الروايتين تدوران حول رجال يتوقون للحرية، كما وأنه أدرك لامنطقية قتلهما.

والحقيقة هي أننا نعرف جميعاً عن اللامعنى و(المصادفة) والهزيمة والمأساة لأنها جزء من الحياة اليومية، والفن محاولة لضبط عدستي منظار على معنى بعيد، على ومضة من الحرية اللامعقولة. وقد أشار جوليان هكسلي إلى الدور العظيم الذي يلعبه الفن في ارتقاء الجنس البشري، ولما اكتشف الإنسان الفني، اكتشف أيضاً أنه كان بمعنى متناقض من المعاني الهامة. فهو ليس مجرد مخلوق الصدفة وضحية الأحداث اليومية، بل إنه يستطيع أن يبدع - كما يستطيع ذلك الجزء من كينونته الذي يشترك في عملية الإبداع - نوعاً ما أرقى من الجزء الذي ذهب للصيد أو قام بحرث الأرض. حيث سمح له الإبداع بالانسحاب من الحياة اليومية. ويبدو محتملاً أن الحيوانات لا تمرّ بمثل هذه اللحظات من التعمّق إلا في الارتواء الجنسي. أما الإنسان فقد تعلّم ممارستها بعدة طرق أخرى: من خلال الطقوس الدينية والرقص، وبواسطة امتصاص بعض النباتات (مثل الصبار الأميركي) والسوائل المخمرة. إن الحيوانات كافة تصارع من أجل الطمأنينة والأمن. وكان الإنسان أول من سعى من أجل ومضات التعمق هذه، وحقّق ذلك في الحرب والدمار، ولكنه حقّقه أيضاً في الاختراع والإبداع.

ودفعه هذا الحافز من أجل ما هو أكثر من الأمن لنوع من أنواع نشوة الإنجاز إلى درجات أعلى في سلم الارتقاء بصورة أسرع من أي مخلوق آخر على وجه الأرض، حيث تطوّر في خلال عشرة آلاف عام أكثر مما تطوّر الحصان خلال عشرة ملايين سنة، وكانت أعظم مراحل تطوره خلال مئات الأعوام القليلة

الماضـــية - فقد أصبحت رغبته في تحقيق التعمق العقلي واعية، فأصبحت رسومه وموســـيقاه وأدبه تهتمّ اهتماماً مباشراً بتحقيق العواطف القوية معزّزاً بذلك وعيه، وتقـــدّم لـــنا لـــوحات ميخائيل أنجلو وليوناردو دافنشي هذا الوعي الذاتي الجديد وكذلك الأمر مع مسرحيات الإليزابيثيين وموسيقى مونتفيردي وباخ، حيث كانت المأســـاة بالنـــسبة للإليـــزابيثيين واحدة من أكثر الوسائل فعالية في إحداث التأثير العاطفي. ولا تزال تشعر بوخز فروة الرأس عندما تسمع:

طابت ليلتك أيها الأمير اللطيف

ولتشدوا الملائكة لراحتك.

لقـــد عمـــل شكسبير تواً على توسيع مدى المسرحية إلى ما وراء الوحدات اليونانية في المكان والزمان لأنه أراد أن يدرج مزيداً من الحياة فيها. وكانت الرواية الخطـــوة المنطقية التالية. حيث تقدم لنا (دون كيخوته) و(Gil Blas) بلداً بأكمله وحقـــبة بكاملـــها وكأنـــك تشاهدها من قمة جبل بواسطة تلسكوب. ثم جاء رشاردســـن بميكروسكوبه ليكشف لنا عن أن الحياة اليومية أكثر فتنة من أية قصة مـــن قصص المغامرات إذا ما جرى التمعن فيها بدقة. لقد اتخذت الروح الإنسانية واحدة من أكثر الخطوات حسماً منذ اكتشاف الفن. فعلى حين غرة، جعل الأدب يهـــدف بـــصورة واعـــية إلى حالات جديدة من عمق الشعور. وجاهد الشعراء الرومانـــسيون والـــروائيون والموسيقيون والرسامون من أجل أن يحظوا بلحظات النشوة وهي اللحظات اللامعقولة عندما يرى الإنسان الحياة وكأنه في مكان بعيد جداً فوقها. بيد أن الرومانسية كانت نباتاً من نباتات الدفيئة وقد نمت بسرعة بالغة واستنفدت نفسها. وبينما تفوّقت على وسائل تعبيرها بدأت تنمي العصاب كحالة جديدة من التعمق. حيث أدّى بلزاك إلى فلوبير ودستويفسكي وبالتالي إلى جويس وبيكيت، وقاد بيرليوز وفاغنر إلى ماهلر وشونبرك وبالتالي إلى بوليز وستوكهاوسن وعـــشرات الموســـيقيين الآخـــرين الذين لا يفهم اصطلاحاتهم جمهور الحفلات الموســـيقية، وأدّى ديلاكـــرو وتيرنر إلى التأثيرين ومن ثم إلى بيكاسو وموندريان وكاندنيسكي. وفي ميسورنا أن نتلمّس في كل حالة خط التطور المنحني ذاته وهو أن الرغبة في التعمق بصرف النظر عن الثمن الذي تكلفه، تؤدِّي إلى إحداث المرض

العـــصابي، ومـــن ثم يجيء إدراك الطريق المسدود فالتراجع نحو التجريد في محاولة لاستعادة السيطرة وسلامة العقل.

إننا الآن في موضع نرى فيه أنه لم يكن بالرومانسيين الانهيار، حيث تسبب في نهايتها الادعاء أن الطريق الوحيد للتعمق أدّى إلى الهستيريا. وعظم الأمر حتى بات من الصعب السيطرة عليه مما أدّى إلى التحلل. وفي غضون ثلاثة أرباع القرن ومنذ (الانحلال) لماكس نوردو كانت جميع الاتجاهات التي قام بمراجعتها قد وصلت إلى حدها الأقصى.

وهـــنا يـــسود التريث لعملي جرد لا في الفن وحده، بل وفي الفلسفة والعلم أيضاً.

إنـــني إذا قمـــت بتأليف كتاب بسرعة بالغة، فإن أسوأ النتائج تكشف عن نفسها في الصفحات الأخيرة التي تبدو غير منطقية ومكتوبة باستعجال.

وفي تلـــك الحالة، لا بد لي من إعادة تتبع خطواتي إلى النقطة التي أخذ الخلل يدبّ فيها - وفي بعض الأحيان البداية - ثم إعادة ترتيبها من هناك.

إن الـــرواية في الواقع كتاب جرت كتابته بسرعة بالغة جداً. ويتحوّل تحولاً مغلـــوطاً وفـــوراً تقـــريباً إلى تشاؤم سطحي يؤدِّي تواً إلى ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاح الانهيار الرومانسي الأول (شيلر ونوفاليس وهوفمان وبايرن وكولردج... إلخ) وجـــربت بعـــد عقد من الزمان طريقاً جديداً هو طريقة الواقعية، ولأسباب أوضـــحناها سابقاً، كان هذا الطريق أكثر من انعطافة خاطئة إذ إنها أهملت المثالية الرومانسية دون أن تهمل تشاؤمها.

وباســـتثناءات نـــادرة وقليلة قرّر الروائيون في فترة ما بعد جويس العودة إلى الطرق القديمة وانتظار ورؤية ما حدث. ولهذا فإن معظم أشهر أسماء حقبة ما بعد الحرب كانوا من التقليديين الذين مارسوا الكتابة وكأن جويس وكافكا وغرترود شتاين وهمنغواي لم يوجدوا إطلاقاً. وإذا كان من المقرر وجود (طريق جديد)، فإنه لم يبدُ لحدّ الآن أن أحداً ما عثر عليه.

* * *

وربما يكون من المناسب عند هذه المرحلة أن أتحدث قليلاً عن مقتربي الخاص لمشاكل كتابة الرواية.

كتبت روايتي الأولى وأنا في الثامنة عشرة من العمر في العام 1949، ونشرت تحت عنوان (طقوس في الظلام) بعد مرور أكثر من عشرة أعوام لا غير من ذلك الحين.

إن معظم الكتاب يتعلمون من روايتهم الأولى أكثر مما يتعلمونه من أية رواية أخرى. ولم أكن أنا حالة استثنائية في ذلك. وكانت رواية (يولسيس) في ذلك الوقت هي أنجيلي. ولما التحقت بالقوة الجوية في ذلك العام، كان معي كتاب (دكتور فاوستس) المنشور حديثاً لتوماس مان، و(ستشرق الشمس أيضاً) لهمنغواي و(سهرة فنيغان)، وظلت هذه الروايات إضافة إلى (يولسيس) تمثل أكبر المؤثرات على مدخلي للرواية، إذ سحرني همنغواي بفعل اقتصاده في الوسائل، ومان لأنه قدّم رواية الأفكار العظيمة والوحيدة منذ الحرب، أما بالنسبة لجويس، فيبدو واضحاً أنه أدرك أن الطريق إلى الأمام لا بد وأن يمر عبر الأفكار - مفسداً بذلك وضع يولسيس - وأن (سهرة فنيغان) كانت محاولة لإحداث وحدة نهائية من الأفكار والوجود.

وظلّ يبدو لي ممكناً أن من الجائز أن تحدث الرواية لغة أصيلة أصالة تامة وأن ترقى إلى شكل جديد يتحد بالموسيقى، لقد واظبت على قراءة عشر صفحات أو ما يقرب من ذلك في (رواية) ذات لغة تأثيرية مجردة - ترتكز على التعليم - قبل أن أدرك أنها لم تحدث شيئاً معيناً.

كنت واضحاً تماماً فيما يتعلق بما كنت أبغي قوله. لقد ظهر لي أن المشكلة الأساسية مع المدنية الحديثة هي أنها تحتشد بالحمقى والسائرين نياماً.

ووافقت قول إليوت أن ما كان ينقصنا هو العودة إلى القيم الدينية وصرفت وقتاً طويلاً جداً أتجول بين الكنائس والكاتدرائيات أقرأ التصوف المسيحي.

كانت المشكلة هي بذل المحاولة وإيقاظ الناس يقظة تامة، ونمط الرواية الذي طاف في دماغي هو الطريق الوسط بين (الجريمة والعقاب) و(الأرض اليباب). وافترض أنه إذا ما طلب إليّ أحد الأفراد أن أحدّد طموحي لقلت له: أن أكون

دستويفسكي إنكليزي. لقد تمت في لندن وأنا في حالة غضب من جراء (القيم المزيفة) التي كانت تبدأ بها جميع إعلانات الجرائد.

إن من شأن الرواية التي كنت أفكّر فيها هي أن تكون سلسلة من المواجهات بين القيم المزيفة والواقع القاسي - كما هو الحال في مشهد المحاكمة في (Prater Violet) لإيشروود، كما وأن من شأن القصة معالجة قاتل من طراز جاك السفاح - الذي أثارني لأنه يملك قيم الصدمة الضرورية - وتقع أحداثها في إطار (مدينة وهمية) مدينة الأحلام والجرائم.

وفي العام 1952 وبعد ثلاثة أعوام من النضال مع الرواية كانت لا تزال هناك سلسلة من الأجزاء حاولت أن أفرض عليها وحدة معينة بواسطة بنائها على أساس بناء (كتاب الموتى) المصري، تماماً كما استخدم جويس (الأوديسة) في (يولسيس)... ولكن ذلك بدأ عشوائياً ولا يبعث على الارتياح. وفي يوم من الأيام، صرفت ساعات عدة في قاعة المطالعة في المتحف البريطاني مفكراً في ما أروم قوله. والذي تبيّن لي هو ثيمات مترابطة ببعضها بعضاً ترابطاً وثيقاً. فقد كانت هناك أولاً وقبل كل شيء مشكلة (اللامنتمين) في المدينة الحديثة والرومانسيين والمثاليين الرؤيويين الذين يحسون إحساساً كاملاً بأن لا مكان لهم: نيتشه وفان كوخ وتي. ئي. لورنس. وتبيّن أن المدينة الحديثة بجمودها الآلي، تحدث لامنتمين أكثر من أي وقت مضى - والأشخاص الذين بلغوا حداً من الذكاء يتعذر معه قيامهم بعمل رتيب ولكنهم ليسوا أذكياء إلى الحد الذي يستطيعون معه التوافق مع المجتمع. أما النتيجة الرئيسة الثانية فهي نتيجة جنسية. وهي أن مجتمعنا يمنح حافزاً جنسياً أكثر من أي وقت مضى في التاريخ، وأن معظم الرجال الشبان الأصحاء يقضون أيامهم في حالة دائمة من حالات الرغبة الجنسية. بيد أن البضاعة تكمن في الواقع وراء زجاج العرض. ويقول بطل (الجحيم) لهنري باربوس: "إن ما أريده ليس امرأة، بل جميع النساء". كما ولاحظ أحد الحكام الأميركان وهو يصدر قراره بإعدام قاتل ارتكب عملية اغتصاب أن الطبيعة زودت الرجل بدافع جنسي يفوق كل حدود فوائده الحياتية. ويبدو أن المجتمع يحدث حافزاً كالطفح - لأغراض تجارية - بحيث لا يؤدّي ذلك إلا إلى زيادة في معدل جرائم الجنس.

أما النتيجة الثالثة فهي انهيار الدين وظهور المادية العقلانية.

كانت هذه الثيمات تتصارع في اتجاهات مختلفة مما يؤدِّي إلى تفتيت الرواية وتمثلت المشكلة في إيجاد حبكة من شأنها أن توحد هذه الثيمات. وما إن أدركت هذا الأمر، حتى أخذت الأشياء بالانتظام في أماكنها. فالبطل لا يمكن أن يكون هو القاتل كما حدث في النسخ الأصلية. إذ تعيّن عليه أن يصبح المراقب الجيمزي. وهو يعني أن القاتل لا بد وأن يكون الشخصية المركزية الثانية و(لامنتمياً). من شأن إحباطاته أن تعبّر عن نفسها بواسطة العنف الجسدي - مثل الراقص نيجنسكي. وكان لا بد أن توجد رابطة قوية بين البطل والقاتل. فالقاتل وهو نفسه شبق إلى أبعد الحدود، مستغرق في التناقض الكائن في الحافز الجنسي، ولهذا فعندما يأخذ في التساؤل فيما إذا كان صديقه قاتلاً جنسياً، فإنه يميل إلى الإشفاق عليه والدهشة تعتريه فيما إذا كان من شأنه هو نفسه أن لا يقدم على الفعل ذاته لو ملك مزيداً من الشجاعة.

أما المشكلة التالية فقد كانت العثور على (معادل موضوعي) لبعض هذه الأفكار. وقد انشرحت خاصة بحادثة أثناء قيام البطل - جيرارد ستورم - بممارسة الحب مع صديقته طيلة فترة العصر، وشعوره بأنه قد استنزف جنسياً. فيتّجه نحو باب الطابق التحتاني من شقته لجلب زجاجة من الحليب فيلمح الطرف الأعلى من تنورة فتاة وهي تمر في الطريق. فتعتريه على الفور رغبة عارمة، حيث يغوص الدافع الجنسي إلى ما هو أعمق من الارتياح (الاعتيادي). كما ويوجد في الرواية أيضاً رسام (يرتكز ارتكازاً واهياً على فان كوخ) مهووس بفتاة تبلغ العاشرة من العمر وتعمل موديلاً لديه. إن الرغبة جنسية جزئياً، بيد أن الهلع ينتابه لفكرة العلاقة الجنسية. ومرة أخرى، يضرب على عنصر التناقض هذا، (والأهداف المتعارضة) المتأصلة في الرغبة الجنسية.

وبينما كنت أناقش الرواية مع أحد الأصدقاء ذات يوم، وجدت نفسي أوضح أن البطل والقاتل والرسام يمثلون النماذج الثلاثة الرئيسة للامنتمي، حيث يتمتّع البطل بالانضباط العقلي ولكنه يفتقر إلى ضبط الجسد والعواطف، بينما يتمتّع الرسام بالانضباط العاطفي وليس الجسدي أو العقلي، أما القاتل فيتمتّع

بالانـــضباط الجسدي وليس العقلي أو العاطفي. ولهذا فهم جميعاً في خطر الانهيار العقلي أسوة بنيتشه وفان كوخ ونجنسكي.

ومـــع اقتـــراب الأعياد في عام 1954، وبينما كنت أقضي الموسم وحيداً في إحدى الغرف في نيوكروس، خطر لي أن للرواية ثقل موازنة عقلي أكبر من المعتاد، ورموز وإشارات كثيرة جداً على غرار ما هو موجود في (الأرض اليباب). وخطر لي فجـــأة أن مـــن شأن الأمر أن يكون معقولاً إذا ما تمّ التخلص من هذه كلها وتأليف كتاب آخر يدور حولها. فبدأت بتخطيط (اللامنتمي) على عدة صفحات مـــن جريدتي وشرعت بكتابته سرعان ما فتح المتحف البريطاني أبوابه بعد الأعياد. وبعـــد بضعة اشهر أرسلت بضع صفحات إلى فكتور كولانكز وهو ناشر كتب، ولدهشتي الكبيرة تلقيت ردّه في غضون أيام قليلة ويفيد بأنه مهتم بالأمر وربما يود طـــبع الكـــتاب. فظهر بعد سنة واحدة، وذلك قبل أسابيع قليلة من عيد ميلادي الخـــامس والعـــشرين، وحقّق نجاحاً هائلاً أصابني بالدوار وكما أنه أصاب الناشر بالدوار أيضاً، (إذ نفدت الطبعة الأولى في غضون يومين اثنين، ومرّت بضعة أسابيع قبل أن تصل الطبعة الثانية إلى المكتبات).

عـــدت إلى كتابة (طقوس في الظلام) - وأنا أعمل في الوقت ذاته على كتابة الجـــزء الثاني (اللامنتمي) مركزاً على الصوفية الدينية. فاكتشفت أن أمراً مهماً قد حدث. أو تبخر الكثير من العنف الأصلي. لقد أشار دكتور جونسن ذات مرة إلى أنـــه كـــان دائماً يريد أن يصبح فيلسوفاً، ولكن طالما وقف المرح في طريق ذلك. ووجـــدت الأمر ذاته مع (الطقوس). إذ رفض كولانكز نسخة أولى بحجة أنها تثير الكآبـــة والغثيان. وأصبحت الآن بعد أن قمت بإعادة كتابتها مرات عديدة (تبلغ المخطوطات المختلفة أكثر من مليون كلمة) مستغرقاً في التعبير عن الأفكار وليس العواطف. لهذا بدأت نسخة جديدة في هامبورغ في شتاء العام 1957 وفرغت منها بعد مرور عامين. وتمثلت المشكلة الرئيسة في النسخة النهائية هذه في الخاتمة. حيث إن تقدم البطل داخلي، لهذا فإنه من الصعب توضيح ما حصل عليه بدقة. وحاولت أن أنهي الكتاب بنوع من التجربة الصوفية. فأخبرني كولانكز على نحو معقول بأن أحذف الصفحات العشر الأخيرة، والتي لم تكن ذات علاقة ببقية الكتاب. واختار

هــو نقطة اعتباطية كي تكون الخاتمة. وأدرك اليوم أنه كان على حق. ومنذ ذلك الحـين أصبحت لديَّ تجربة في ختم الرواية حيثما غدت طبيعية دون التفكير كثيراً بالنهايات المفتوحة.

لقــد ارتبطت (طقوس في الظلام) ارتباطاً وثيقاً بـــ (اللامنتمي). وأجد اليوم أنه من الطبيعي أن أكتب رواية و(كتاباً فلسفياً) في الوقت ذاته. حيث تميل الأفكار إلى صياغة نفسها من خلال الأحداث والشخصيات. وهكذا جاءت رواية (رجل بــلا ظل) - التي أطلق عليها في أميركا (مذكرات جيرارد سورم الجنسية) - بعد كـتاب (أصــول الدافع الجنسي) حالاً. ويأتي كتاب (طفيليات العقل) عن فقرة موجودة في (مقدمة في الفلسفة الوجودية)، أما (ما بعد اللامنتمي) فقد أدّى بي إلى الـسعي لإعادة كتابة الثيمات الأساسية لـــ (طقوس في الظلام)، وذلك في محاولة لإحــداث مغايرة أوضح بين نفسية المجرم والصوفي. وظهر ذلك في كتاب (القفص الزجاجي).

يــبدو مــن خلال هذا الاستعراض أن قراري الأهم كروائي تمثل في تحويل (طقــوس في الظلام) إلى رواية بوليسية رومانسية. لقد تتبعت مثالي دستويفسكي وغراهام غرين تتبعاً واعياً (أعجبت بغرين إعجاباً نظرياً، غير أنني وجدت تشاؤمه لا يطــاق). وبدا جلياً أن الرواية، كالدراما، هدفها المتعة حيث إن الكاتب حر في أن يحشدها بهواجسه بشرط أن تستقطب جهوداً من أجل المتعة لا غير. ولكن إذا رجحت كفة الهواجس على المتعة، فإنه لا يملك الحق في أن يطالب بجمهور بحجة أنه (فنان جاد) إذ ما إن يفقد صفة المسامر الجيد، حتى يفقد صفة الفنان الجاد. إن جدية الفنان لا تقاس بمجرد استيعابه للمشاعر القوية، بل وبعمق اهتمامه في العالم الموضــوعي أيضاً ومحاولة التعبير عن ذلك في عمله. ومن الجائز أن تستحوذ الرواية الــتي تعالج الحقيقة والملاحظة لا غير علينا، حتى لو لم يكن في ميسورها أن تغدو روايــة رائعة. أما الرواية التي تعالج المشاعر الذاتية لا غير فإنها ستكون غير مقروءة على وجه التأكيد تقريباً.

أمــا روايتي الثانية (ضياع في سوهو) فقد أردت لها أن تكون رواية إنكليزية مــن روايات البيت (Beat). ولكنني وجدت أن اللاشكلانية لم تأتِ إليَّ على نحو

طبيعي، حيث لم يعد في استطاعتي الاستمرار بعد مائتي صفحة. ومرة أخرى، قام فكتور كولانكز بإيجاد حل للمشكلة وذلك بأن طلب مني ألا أتضايق للأمر وأن أطبعها كما هي. ولم تصدر أية شكوى من أي شخص تفيد أنها تفتقر إلى خاتمة. لهذا كان على حق كما يبدو. وكان من المقرر أن تدور الرواية الثالثة حول الالتزام. البطل عالم من علماء الرياضيات يجد نفسه ممزقاً بين العالم المجرد تماماً والعالم العنيف للواقع الاجتماعي. وقد اعتبرتها دائماً أفضل كتبي. بيد أنني أعتقد أن من الجائز أن توضح العقلانية المتمزقة للثيمة السبب الكامن وراء الإهمال الكبير الذي لقيته. وقد أسدى ذلك خدمة لي حيث ذكرتني بأنه يتعين على الرواية أن تملك هدفاً آخر بالإضافة إلى هدف استغوار الكاتب ومعتقداته الذاتية. فنحن نجد قصص الخيال العلمي والفنطازيا، على سبيل المثال، تهدف إلى إحداث الدهشة والتعجب (قصص مذهلة... إلخ) وترمي القصة البوليسية إلى إحداث التوتر. وترمي المغامرات إلى الإثارة، وترمي القصص الخلاعية إلى الإثارة الجنسية، وهكذا دواليك. ومن الجائز ألا تمثل هذه هدف المؤلف الرئيس، ولكنها تمثل تبريره في المطالبة باهتمام القارئ.

وهذا لا يعني أننا يجب أن ننظر إلى القارئ وكأنه أهبل يتعين تغليف حبوبه بعناية كي تبدو مثل سكر النبات. إذ إن (قيمة المتعة) لعمل ما تعتبر عرفاً بين الناس وهدف الكاتب ترسيخ رابطة وحالة عقلية - تماماً كما هو الحال في الكلمات (كان يا ما كان...) التي تجعل الطفل يلتف ويضع إبهامه في فمه.

لقد حوّل إيان فلمنغ[1] روايات جيمس بوند إلى تمثيلية تحزيرية تعجّ

(1) إيان فلمنغ (1908 - 1965).

صحفي وروائي ولد في لندن لأب كان عضواً في البرلمان البريطاني. درس في إيتون وقضى بعد ذلك أربعة أعوام في ميونيخ وجنيف للإعداد للخدمة في السلك الخارجي، ولما فشل في الحصول على الوظيفة المنشودة، عمل مراسلاً أجنبياً لوكالة رويتر للأنباء. وفي الحرب العالمية الثانية أصبح مساعداً لمدير المخابرات البحرية. غير أن شهرته ذاعت بعد تأليفه سلسلة قصص جيمز بوند التي تدور حول عميل للمخابرات البريطانية.

من هذه القصص: (الكازينو الملكي، 1953) و(عش واتركه يموت، 1954) و(مجوهرات إلى الأبد، 1956) و(مع تحياتي من روسيا، 1957) و(دكتور نو، 1958) و(الصاعقة، 1961) و(الرجل والبندقية

بالسخافات المتعمدة دون أن يفقد القارئ اهتمامه. كما أن الكوميديا الإيطالية هي أول مـــن أدخل مبدأ (كان يا ما كان) إلى الدوامة. واستخدمها جون غاي[1] في نهايـــة (أوبرا الشحاذ) – وماكهيث على وشك أن يشنق – عندما يتدخل الراوي ويطالب بخاتمة سعيدة. وهكذا يمنح ماكهيث عفواً في اللحظة الأخيرة.

وفي عـــشرينات القرن العشرين، وجد الكاتب الدرامي برتولت بريخت نفسه يـــواجه مـــشاكل كانت مشابهة من عدة نواحٍ لمشاكل رواية ما بعد الحرب. لقد دخلت الطبيعة إلى المسرح في وقت متأخر عن دخولها الرواية. وكان رائدها الأول هنـــريك أبـــسن الذي لعب بصورة عامة الدور ذاته الذي لعبه فلوبير في الرواية. وعندما جاء أبسن، كانت دراما القرن التاسع عشر قد تدهورت لتصبح ميلودراما وفارْصـــاً وعروضـــاً ضخمة. وفي أواخر سبعينات القرن التاسع عشر غدا أبسن يكـــتب سلـــسلة من المسرحيات الاجتماعية التي تعالج مشاكل الحياة الحقيقية – النفاق الاجتماعي واللاشرعية وحتى السفلس، وأدين باعتباره مشهراً بفضائح ذوي الشأن في المجتمع. وجاء ستردنبرغ وهاوبتمان[2] وسادرمان[1] وبريو[2] وغرانفيل

الذهبية، 1965) و(من أجل عينيك، 1960) وتضم خمس قصص قصيرة (المترجم).

(1) جون غاي (1685 – 1732).

شاعر وكاتب مسرحي ولد في ديفون بإنكلترا، أول قصائده المنشورة (نبيذ، 1708) وهي محاكاة لأسلوب ملتن الشعري.

تعرف إلى الغراندربوب وحلقته واستفاد كثيراً من ملاحظاته الشعرية. عرف عنه اهتمامه بكل ما هو غريب وبفهمه الدقيق للأشكال الشعرية المختلفة السائدة في عصره. نشر (أسبوع الراعي – 1714) وهي محاكاة للأناشيد الرعوية وأول عمل رئيس له. أما أشهر القصائد التي تناسب الذوق الحديث فهي (فن السير في شوارع لندن، 1716) وتتميز بفكاهتها المرة وملاحظاتها الاجتماعية، وله أيضاً (الحكايات الخرافية) وتضم قصائد تعليمية. أما في المسرح فله (ذلك اسمها: خارجي رعوية تراجيكوميدية، 1715) و(أوبرا الشحاذ، 1728) وتقوم على الهجاء السياسي واستخدام الأغاني الإنكليزية القديمة والاسكتلندية (المترجم).

(2) غيرهارت هاوبتمان (1862 – 1946).

شاعر درامي وروائي ألماني درس الزراعة والنحت. حقّق شهرته بمسرحيته الأولى (قبل الفجر، 1909) التي أحدثت ضجة لدى العرض الافتتاحي وأشرت ولادة الدراما الألمانية الطبيعية. فهي على الرغم من تصويرها الانحطاط جراء الإدمان على شرب المشروبات المفضّلة، إلا أنها أحدثت صدمة في تعبيرها عن إيمان البطل بالحتمية. ومسرحية (النساجون) ملحمة في خمسة مقاطع وتخلو من البطل وهي رمز للشقاء

باركر[3] وبرنارد شو وجيخوف بواقعية جديدة إلى المسرح غير أن المطلع على أبسن سيلاحظ عن وعي أن معظم مسرحياته تبدو كئيبة بصورة غير ضرورية، حيث إن شخصياته عرضة للانتحار دون وجود حافز كافٍ. والسبب واضح بما فيه الكفاية. إذ إنه كان من الضروري أن يبيّن أن النتائج الرهيبة للشرور التي كان يدينها تؤدّي إلى الكارثة (تتمتّع مسرحيات الاعتدال في تناول الخمرة المشهورة للفترة ذاتها بنزعة مماثلة حيث يموت المخمور بنوبات الهذيان وتذهب عائلته للعيش في الملجأ في الثلوج). إن معظم المسرحيات الاجتماعية التي كتبت بعد أبسن - (قوة الظلام) لتولستوي و(الأب) لسترندبرغ و(الأعماق السحيقة) لغوركي

الإنساني في عصر التصنيع. اكتشف في (الجرس الخافت) شعراً جديداً في الهروب الرومانسي من الواقعية. وعلى الرغم من غزارة إنتاجه، فإن المشاهد الصميمية لمسرحياته المبكرة هي التي جعلته كاتباً ممتازاً.

(1) هرمان سادرمان (1857 - 1928).
روائي ودرامي ألماني استخدم الأزياء في الدراما الاجتماعية الطبيعية، كما اهتم بالوجدان والمواقف المسرحية القديمة المأخوذة عن دوماس أساساً وضمن منظور حديث. حقّق شهرته في وقت مبكر عندما نشر قصة حب بعنوان (الشرف، 1889). من مسرحياته التاريخية (يوحنا المعمدان، 1898)، و(ميزان القديس جون، 1900) غير أنها أقل نجاحاً من مسرحياته الأخرى التي تمور بالدسائس والمكائد والفضائح مثل (متعلاة العيش، 1092). أما رواياته فهي ذات حيوية مأخوذة عن الفولكلور والواقعية الإقليمية خاصة (عناية سيدة، 1887) (المترجم).

(2) يوجين بريو (1858 - 1932).
درامي فرنسي اهتم كثيراً بالمشكلات الاجتماعية وأعجب به شو إعجاباً كبيراً. تكشف لنا مسرحيته (بنات السيد دوبون الثلاث، 1897) عن الجوانب المظلمة للزواج التقليدي الذي تنظمه الأسر لأبنائها وبناتها. وعندما نشر (الرداء الأحمر، 1900) أثار عليه الرأي العام لأنه هاجم فيه تجاوزات القضاء. كما أنه شهر بالقضاء بمسرحيتين مثيرتين حول المشاكل الجنسية، هما (بضاعة فاسدة، 1901) وتعالج انتشار السفلس، و(الأمومة، 1903) وهي دعوة لتحديد النسل (المترجم).

(3) هارلي غرانفيل باركر (1877 - 1946).
درامي ورجل من رجالات المسرح لم ينل إلا قسطاً ضئيلاً من التعليم، تدرب كي يصبح ممثلاً وانضم بعد ذلك إلى حركة الدرامية الجديدة وأصبح صديقاً لشو. أخذ منذ العام 1900 يمثل مختلف الأدوار في معظم مسرحيات شو وفي 1904 بدأ إخراج أول إنتاج له لمسرحيات شكسبير. كما بدأ في الفترة 1904 - 1907 إخراج مسرحيات تاريخية للكورت ثياتر الذي أرسى دعائم شو ككاتب مسرحي شعبي. من مسرحياته (زواج آن ليتي، 1902) و(ميراث فويسي، 1905) و(اليباب، 1907) و(بيت مدراس، 1910). وأخرج أيضاً للمسرح ترجمات للمسرحيات التي كتبها يوربيدس في 1915 (المترجم).

و(الـــناجون) لهاوبتمان و(نهاية سدوم) لسدرمان - تلتزم بالمقومات ذاتها: الجريمة والانـــتحار والعـــنف والسفاح بالمحارم وقتل الأبناء والجنون. و لم تعد الدراما في محاولتها نحو الطبيعة ممتعة وغدت أشبه بموعظة جهنمية.

كان برتولت بريخت اجتماعياً ثورياً أراد استخدام الدراما لأغراض دعائية بيد أنـــه أدرك أن الـــدراما الاجتماعية تعتبر واسطة مملة وغير مرنة وحدها. وحاولت مـــسرحياته المبكرة الهرب من ذلك القيد عن طريق اللجوء إلى عناصر التعبيرية - نـــوع مـــن تكنيك الحلم قام بتطويره سترندبرغ وويدكانيد[1] ولكنه لم يرَ الحل المنطقي إلا بعد أن بدأ اقتباس (أوبرا الشحاذ) لغاي لتصبح (أوبرا البنسات الثلاثة). وتعـــيّن علـــى الـــدراما أن تكـــف عن محاولاتها المرتبكة لتحقيق الواقعية المطلقة والاعتراف بأنها غير حقيقية. وتعيّن عليها أن تصبح نوعاً من التمثيل الصامت. لقد تعثر غاي بـــ (تأثير الاغتراب) وأعاد برنارد شو اكتشافه في (أندروكليس والأسد) عـــندما ينتقل الحدث بين الدراما الاجتماعية الجادة وفارص التمثيل الصامت). ثم وطده بريخت الآن وجعله من المبادئ الدرامية. ويجري إخبار الجمهور بـــ (أن هذه مسرحية وتسلية: وليس من المفروض أن تكون حقيقية). وبعد هذا يغدو في ميسور المؤلـــف أن يفعـــل مـــا يـــشاء: تقديم الأغاني أو الرقصات والحركات البهلوانية والمحاضرات السياسية وحتى مقاطع من أفلام تسجيلية. ويحقّق من خلال عقد اتفاق بينه وبين الجمهور مرونة من شأنها أن تكون مستحيلة على الدرامي الطبيعي.

بعد أن فرغت من كتابة (الشك الضروري) و(القفص الزجاجي) - وهما قصتان بوليـــسيتان - و(فيلـــيات العقل) - وهي قصة من قصص الخيال العلمي - و(الغرفة الـــسوداء) - وهي قصة من قصص الجاسوسية - خطر ببالي أني كنت أستخدم مبدأ بريخت في التغريب استخداماً غريزياً وأنه نجح في الرواية تماماً كما نجح في الدراما، وأن

---

(1) فرانك ويدكانيد (1864 - 1918).

درامي ألماني، نشأ في سويسرا وعاد إلى ألمانيا وأصبح صحفياً وشاعراً وممثلاً ومغنياً في النوادي الليلية. تعرض للسجن بسبب قصائده السياسية. أول مسرحياته (يقظة الربيع، 1891) وهي مأساة شاب بالغ يواجه النكوص وتفسده الأعراف الاجتماعية، وتكشف (روح الأرض، 1895) و(علبة باندورا، 1904) عن المجتمع من خلال امرأة جميلة تدعى لولو ولكنها بلا روح. بشر أسلوبه وتمثيله - بما في ذلك إيحاؤه بمسرح الدمى - بالتعبيرية، كما وأنه من أشد المؤثرين على بريخت (المترجم).

عـــدد (الأشكال) المحتملة كان لا يزال هائلاً. (حيث استطعنا أن ندرج، على سبيل المـــثال، قـــصص المغامرات وقصص الحرب وقصص الحب وقصص الرعب وقصص الأشـــباح وقـــصص الرياضة وقصص الغرب وروايات الصعلكة والروايات التاريخية والـــروايات الكوميدية - وربما عشرات القصص الأخرى - حتى أن أحد كتبي وهو (إله المتاهة) يقوم بتجريب تقاليد روايات الخلاعة).

إنـــني لا أوحـــي أن مـــستقبل الرواية في المحاكاة الساخرة. إذ جرت كتابة الـــروايات الجادة في معظم الأشكال التي أوردناها أعلاه - بما فيها قصص الغرب. ولكـــن المشكلة تتمثل في أن الرواية سقطت أسيرة جديتها. ولا يكمن الحل في أن تغدو أكثر جدية (أي عصابية ومبهمة)، بل بمجرد إدراك أن الأهداف الجادة لا تتفق مع شكل معيّن من أشكال الأطراف السائبة العرضية. إذ ما إن يشير الكاتب على القـــارئ بأنـــه على وشك أن يقص عليه قصة من قصص الجاسوسية أو قصة من قصص الخيال العلمي، فإنه حر في أن يكون جاداً بالقدر الذي يريده وذلك ضمن ذلـــك العرف. إن الشكل رقيق ومهلهل كفقاعة الصابون أو الحلم، ولكنه يتمتّع بحرية حركة مذهلة بشرط ألا يكون حذراً وإلا حطمه (الشكل).

بالإضـــافة إلى ذلـــك، فإن السؤال لا يكاد يتعلق بالمحاكاة الساخرة. لقد أدرك جـــويس وهـــو في الثلث الأول من (يولسيس) أن الكتاب المكتوب كله بـــ (واقعية تـــصويرية) مـــن شأنه أن يتساوى في كآبته مع بيت مطلي كله باللون الرصاصي. إذ تـــصبح العدسة الضيقة الزاوية رتيبة. فكل شيء (قريب) ولا شيء (بعيد). لهذا تغلب على المشكلة بواسطة تقديم محاكاة ساخرة بأساليب أخرى. وعند نهاية يولسيس يكون قد أدرك أن من المقرر أن تغدو المشكلة شاملة بالإضافة إلى أنها خاصة. ورواية (سهرة فنيغان) محاولة لأن تكون شاملة بأكبر قدر من المستطاع وحتى على حساب أن تكون غـــير مقـــروءة. ويمكن وصفها بأنها محاولة لربط كل نموذج من النماذج الواردة في الرواية. لقد تحولت المحاكاة الساخرة إلى فنتازيا ميثولوجية.

وعـــند ذلـــك الحين، حاول عدد كبير من الروائيين تحقيق التأثير المتسع الزاوية وذلـــك عـــن طريق استخدام وسائل مماثلة. وقد لاحظنا كيف استخدم مرفين بيك وجي. آر. آر. تولكين شكل قصص الأطفال في كتابة روايات للكبار. وحول غونتر

غـــراس في (طـــبل مـــن الصفيح) ملحمة رابيليه إلى مسرحية من مسرحيات المحاكاة الـــساخرة. وفعـــل آلان روب – غريبه زعيم المعبرين عن التجريبية في فرنسا بالرواية البوليسية الأمر ذاته، وفعل الأمر نفسه وليم بارو في قصص الخيال العلمي وجون بارث الأميركي في روايات الصعلكة وفي (امرأة الضابط الفرنسي) حاكى جون فاولز الرواية الفكـــتورية. بـــيد أن الهدف في جميع هذه الحالات ذهب إلى ما هو أبعد من المحاكاة الساخرة البارودية. كان محاولة للتحرك بعيداً عن الخاص باتجاه العام. لقد فُهم الهدف فهماً غريزياً ولكن ليس بالضرورة مضامينه في الرواية على وجه العموم.

وفي أوائـــل ثلاثيـــنات القرن العشرين وفي الوقت ذاته الذي كان فيه ييتس يكـــتب أبياته حول (السمك الشكسبيري)، كان اش. جي. ويلز قد شرع بكتابة (تجـــربة في السيرة الذاتية) وكان هناك في الصفحة الثالثة صورة تماثل صورة ييتس تماثلاً مذهلاً: "إننا نشبه البرمائيات الأولى، إذا صح التعبير، نجاهد للخروج من المياه الـــتي غطـــت جنـــسنا نحو الهواء ونريد أن نستنشق نمطاً جديداً ونعتق أنفسنا من ضـــرورات طالما قبلنا بها و لم نجادل فيها لفترة طويلة من الزمان". ويحاجج ويلز في أن الحـــياة البشرية كانت تحركها دوماً الضرورة الجنسية: الصراع من أجل المأكل والأمـــن والارتـــواء الجنسي. وتنتاب اليوم أخيراً أعداد متزايدة من البشر كراهية أخـــرى – إزاء النشاط الإبداعي: إزاء ما أطلق عليه ويلز (عملي المميز في العالم) ويغـــدو الـــصراع القـــديم من أجل الحصول على ضرورات الحياة الأساسية مملاً وبـــصورة متـــزايدة لمثل هؤلاء الناس لأنهم يريدون قضاء وقت أطول من ملكوت الخيال وهم يستغورون التاريخ والفلسفة وقوانين الوعي (لقد غدا أخيراً بالنسبة لنا قـــضية هواءٍ أو لا شيء. بيد أن الأرض الجديدة لم تظهر بعد ظهوراً واضحاً من الحـــياة، وإنـــنا نسبح في منطقة نود لو نهملها). ولا يزال ما هو أسوأ، حيث إن ملكـــوت العقل الجديد هذا يبعث على تعب أشد من البحر – الذي حافظ علينا علـــى الأقـــل. إننا نتلوى ونتلفت على نحو بائس فوق الرمال، نجهد في التنفس، ونكافح من أجل أن تنمو سيقاننا.

وأمسى ذلك الضرورة المركزية: نمو السيقان أو على الأقل أن تغدو متحركاً فوق الرمل. حاولت أن أبين أن الرواية هي التي أحدثت في الإنسان الأوروبي كرهاً

جديداً لـــ (النشاط الإبداعي)، ورغبة في الحصول على (الهواء أو لا شيء). وتعلم أن في وســـع عـــالم الخيال أن يمنح حرية لم يرتب في جهودها أحد أبداً. لقد حلم الرومانـــسيون بأن من شأن الإنسان أن يصبح ذات يوم إلهاً ثم حلّت خيبة الأمل العظـــيمة. واكتشف الحالمون بالنتيجة أن الأرض وسط أكثر استنفاداً من البحر. فهـــي لا تدعم الثقل كما يفعل الماء. وتحول الإحساس الجديد بالحرية إلى ذهول وخـــوف وتشاؤم انتحاري. وأصبح عصر الرومانسية عصر الهزيمة، وغدا الإنسان الفطـــن المهـــزوم هـــو البطل الجديد. والمضمون هو إذا أردت أن تعيش في العالم اليومـــي، فـــإن فرصـــتك الأمـــثل تكمن في أن تكون غبياً لا يرحم. وقد عالج (اللامنتمي) هذا التناقض: على الرغم من أن الذكاء كان لحد الآن وسيلة الإنسان الرئيـــسة في البقاء، فإن الأمر وصل نقطة لم يعد فيها الإنسان الذكي يشعر أنه في (بيته) في الحياة اليومية. وهو يشعر أنه ينظر إليها في الخارج كما ينظر أحد سكان المريخ على الأرض من خلال التلسكوب.

وعلـــى الرغم من ذلك، فإن المظهر الأساس للبرمائي هو أنه سواء أكان في البحر أم على اليابسة، فإنه في بيته تماماً. لقد أشار ييتس إلى أن الرصيف هو أسوأ موضع محتمل للسمك الشكسبيري. وأدرك ويلز أن اليابسة ليست فخاً، بل الخطوة الحتمية التالية في ارتقائنا. ويجب على الإنسان أخيراً أن يتعلم كيف يغدو ساكناً في كـــلا العالمين وقد لا تلعب الرواية أبداً مثل هذا الدور الهام في التطور البشري مرة ثانية كما لعبته قبل قرنين. وعلى الرغم من ذلك، لا يوجد سبب يحول دون ذلك. وكـــل مـــا هو ضروري إدراك الروائي هدفه الحقيقي: ليس مجرد عكس "بانوراما هائلة عن اللاجدوى والفوضى اللتين تتمثلان في التاريخ المعاصر"، بل تحرير الخيال الإنـــساني وإعطاء الإنسان لمحة لما يمكن أن يصبح. ويتحتم عليه أن يتعلم إدراك ما قـــصده شو عندما قال إن العمل الفني مرآة سحرية يستطيع من خلالها الإنسان أن يـــرى روحه. وعندما يكون قد أدرك ذلك، سيكتشف أن مرآته السحرية تتمتّع بوظيفة أخرى أكثر فائدة: الكشف عن طريق ارتقاء البشر في المستقبل.

كولن ولسون

فن الرواية

«.. يرى ولسـون الرواية كمرآة لا بد وأن يرى فيها الروائي وجهه وصورته الذاتية.

وأي نـوع مـن المـرآة؟ إن كولن ولسـن يطلب منـا مزيجاً من عدسـات التصـوير المقربـة والمكبرة. وهـو النمـط الذي لم يتحقّق اللهمَّ إلا على يد تولسـتوي. وبهذه الوسـيلة تستطيع الرواية أن تجعل القارئ يعي تجربته. ويعالج ولسـن في هذا الكتاب الأطروحة المتمثلة في أن جوهر المشكلة في رواية القرن العشرين هو أن الروائي لا يعرف ما يريده - من الحياة ومن ثم الفن.

إن الشـك والتشـاؤم يقـودان إلى محاولات متباينـة من أجل إيجـاد الحل. فهناك على سـبيل المثال مبـدأ تحقيق الرغبة في الروايـات التي تـتراوح بين الكتب الأكثر رواجـاً في المكتبات و(وداعاً للسـلاح) و(يولسيس)، وبين التجربة الواعية التي لا تـؤدّي إلى نمط من أنماط الروايـة الرائدة، بل إلى نمط من أنماط الرواية المعبِّرة عن اللاانتماء.

ليسـت هذه سوى بعض القضـايا التي يطرحها ولسن وذلك مـن خـلال عرض ممتاز لمسـيرة الروايـة. والكتـاب في نهاية المطاف ما هو إلا بيان واضـح يعبّر عن فلسفة ولسن المتفائلة بخصـوص مستقبل الرواية».

من مقدمة المترجم



ISBN 978-9953-87-394-7

9 789953 873947

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

ص. ب. 5574-13 شوران 2050-1102
بيروت - لبنان
هاتف: 785107/8 (1-961+)
فاكس: 786230 (1-961+)
البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb

تصميم الغلاف: سامح خلف